

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Jan Štulc

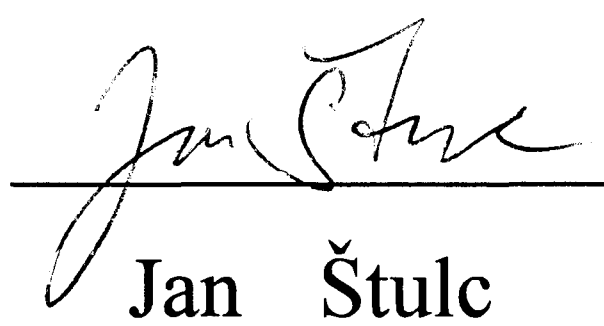
Vývoj porcelánového designu v Československu v letech
1945-1965 v souvislosti s politickým, společenským a
ekonomickým vývojem v zemi

The development of porcelain design in Czechoslovakia
during 1945-1965 in connection with political, social and
economic development in the country

Vedoucí rigorózní práce:
Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc.

Praha 2009

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracoval samostatně na
základě uvedených pramenů a literatury.



Jan Štulc

OBSAH

Úvod	4
Technologie výroby	11
Poválečná léta	18
Diskuse kolem nového českého porcelánu.....	22
První soutěž na nový tvar	25
Změny po roce 1948.....	27
Výtvarníci a výroba	30
Dvě soutěže 1950	33
Studenti VŠUP a výroba	36
Rok 1954, počátky změn	39
Výroba prvních moderních tvarů	42
Vinohradské výtvarné středisko	46
Vznik Vývojového střediska Lesov	49
Počátek druhé pětiletky	51
Expo 1958 v Bruselu	54
Následky bruselského úspěchu	61
Bruselský styl.....	66
Výroba porcelánu koncem padesátých let	69
XII. trienále v Miláně	74
Nová kolekce pro rok 1961	78
Vývoj porcelánu na Karlovarsku 1961-1965.....	80
Duchcovský porcelán 1959-1965.....	83
Tvorba externích výtvarníků 1960–1965	88
Český porcelán na výstavách 1960–1965	90
Moderní porcelánové zboží na pultech obchodů a v domácnostech.....	93
Závěr	96
Přílohy	
Katalog výtvarníků, závodů a institucí	102
Popis obrazové přílohy	133
Seznam použité literatury a pramenů	143
Resumé	145
Obrazová příloha	146

ÚVOD

Tato rigorózní práce si klade za cíl zmapovat porcelánový design v letech 1945–1965, tedy ve dvacetiletí od konce druhé světové války. Jedná se o období, kdy se porcelánový průmysl na základě Benešových dekretů ocitl v českých rukou a bylo otázkou, jak si poválečné Československo a pozdější Československá socialistická republika poradí s průmyslovým odvětvím, s nímž Češi dosud neměli skoro žádné zkušenosti. Rozhodl jsem se popsat svízelnou cestu, kterou český porcelánový průmysl urazil od zabrání německých továren až ke špičkovým exponátům vystaveným na Expo 58 v Bruselu a XII. trienále v Miláně, které dosáhly skutečně světové úrovně. Zajímalo mne, jaký byl jejich ohlas v Čechách a ve světě a jaký vliv měly na sériovou výrobu. Zaměřil jsem se nejen na vyráběné, ale také na nerealizované návrhy užitkového a dekorativního porcelánu a snažil se dopátrat toho, proč některé návrhy byly a jiné nebyly přijaty do výroby. Pokusil jsem se zjistit, jaký byl podíl externích výtvarníků a jaký zaměstnanců továren na realizacích ve výrobě, za jakých okolností se užitému umění začali věnovat umělci, kteří se do té doby zabývali volným uměním, jaké podmínky měli výtvarníci ke své tvorbě a jakého se jim dostalo ocenění. Nabízela se otázka, jak se lišil vývoj, líčený často tendenčně v dobových časopisech, od reality, jaký vliv měla proměnlivá politická situace a dobová ideologie na porcelánový průmysl a tvorbu výtvarníků, kteří výrobky navrhovali, jak a co ovlivňovalo jejich výtvarný projev a jaký byl jejich kontakt s děním ve světě. Zajímalo mne, v jakých nákladech se různé porcelánové zboží vyrábělo, jak ho přijímali spotřebitelé na tuzemských i zahraničních trzích a jaké byly jeho maloobchodní ceny, tedy dostupnost. Existoval v socialistickém zřízení exkluzivní sortiment a komu byl určen?

K zodpovězení těchto otázek bylo třeba nejprve maximálně vytěžit písemné prameny. Autoři knih pojednávajících o dějinách porcelánu¹ končí své stati nejpozději meziválečným obdobím, takže lze konstatovat, že komplexněji se tímto tématem přede mnou pravděpodobně žádný badatel vážně nezabýval. Výstava věnovaná designu padesátých let prezentovala jen výběr toho nejlepšího z depozitářů UPM.² V publikacích o užitém umění se stává, že se autor v jedné

¹ Emanuel POCHE / Dagmar HEJDOVÁ: *Porcelán*, Praha 1994; Jan DIVIŠ: *Evropský porcelán*, Praha 1985.

² Milena LAMAROVÁ: *50. léta. Užitě umění a design*, Praha 1988.

kapitole věnuje zároveň tématu porcelánu, keramiky a skla. Největší pozornosti se těší sklo, které bylo mnohem rozmanitější a díky nepochybné umělecké kvalitě dosahovalo největšího uznání i v mezinárodním kontextu. Z keramiky dominuje ateliérová keramická tvorba, ve které se mohli autoři výtvarně realizovat mnohem svobodněji než při navrhování pro porcelánový průmysl. Tomu je tudíž věnováno nejméně prostoru. Platí to i pro kapitoly Sklo a keramika v V.³ a VI.⁴ dílu *Dějiny českého výtvarného umění*, které mají navíc velmi omezený rozsah. Autorka Sylva Petrová se logicky zaměřila především na svůj obor, tedy na sklo.

Soustředil jsem proto svůj zájem na dobové časopisy, ze kterých jsem excerpoval a třídil i sebemenší zmínky jak o porcelánu, tak o průmyslovém výtvarnictví v letech 1945–1970 vůbec. Pro období bezprostředně po válce byl klíčovým zdrojem informací časopis *Sklo a keramika*, vydávaný v letech 1945–1947. Nalezneme zde cenné články ukazující, pro tehdejší dobu charakteristickou, nenávist k Němcům a dokumentující zmatky, které v porcelánovém průmyslu způsobil jejich odsun. Informace o poválečném obnovení keramického průmyslu a prvních pokusech o rozšíření sortimentu jsem našel po dlouhém hledání v časopise *Československo*, vydávaném v letech 1945–1952 ministerstvem informací, který se ovšem jinak průmyslovému výtvarnictví vůbec nevěnoval.

Po „vítězném únoru“ začaly vznikat nové časopisy zaměřené na užité umění. Takřka ve všech se objevovaly recenze na tehdejší výstavy, včetně fotografií, které se nezdálo, staly jedinou dokumentací vzhledu některých exponátů. Přímo na problematiku průmyslového výtvarnictví se zaměřoval časopis *Tvar*, vycházející v letech 1948–1970. Autoři článků⁵ se zabývali tématy jako zařazení výtvarníků do průmyslu, úkoly umělců v rámci socialistického plánování či zřizování a rušení různých výtvarných institucí a komisí. V popředí zájmu stály soutěže na nové tvary či činnost Ateliéru keramiky a porcelánu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Práce a výstavy absolventů VŠUP představovaly jedno z hlavních témat, záráží naopak takřka naprostá absence informací z výroby. Zde přitom vznikaly zásluhou modelérů a návrhářů, kteří nepatřili k pražskému okruhu umprumáků, velmi kvalitní práce. Můžeme soudit,

³ Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1948–1958, in: *Dějiny českého výtvarného umění V*, 1939/1957, Praha 2005, 459–461.

⁴ Sylva PETROVÁ: Sklo a Keramika 1958–1970, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, 1958/2000, Praha 2007, 329–337.

⁵ Josef Raban, Karel Herain, Josef Vydra, Karel Hetteš, Jana Hoffmaisterová, Bohumil Južnič, Jan Danielis a z výtvarníků i Jan Kotík a Pravoslav Rada.

že existovaly silné vazby mezi redakcí *Tvaru* a okruhem pražských keramiků,⁶ kterým *Tvar* věnoval velký počet článků, zatímco ostatní výtvarníky zcela ignoroval.

Určitý protipól tvořil časopis *Sklář a keramik*, který vycházel v letech 1954–2001. Ten se věnoval hlavně odborníkům z výroby a jeho hlavní náplň tvořily články o technologii skla, porcelán zaujímal jen malou část obsahu. V nepravidelné rubrice Nové tvary ve skle a keramice najdeme obrázky prototypů a do výroby zavedených tvarů z porcelánu, často i s informacemi o autorovi. Rubriku vedl v letech 1955–1958 malíř Václav Tikal, ostatní příspěvky jsou většinou anonymní.

Jiný úhel pohledu nabízí reklamní časopis *Czechoslovak Glass Review*, vydávaný v letech 1953–1988 v angličtině, němčině a francouzštině pro zahraniční trhy. Jak napovídá už název časopisu, zabývá se především sklem, porcelánu je věnováno asi 15 procent obsahu. Přínos znamenají hlavně články a reklamy, které anoncují nové výrobky (bohužel často bez udání autora návrhu), případně představují jednotlivé továrny. Mezi autory těchto statí najdeme vesměs propagační pracovníky exportní firmy Czechoslovak Ceramics,⁷ ojediněle přispívali i autoři měsíčníku *Tvar*. Na stránkách *Czechoslovak Glass Review* se setkáme se zajímavými výrobky, které jiná periodika i autoři výstav zcela pomíjeli. Dá se předpokládat, že je tehdejší teoretici považovali za komerční pokleslé zboží, nehodné zájmu. Z dnešního pohledu jde však často o skvělý design.

V časopise *Domov*, zaměřeném na bytovou kulturu, vydávaném v letech 1960–2001, se nepravidelně vyskytovala rubrika Mladí umělci pro moderní domov. Prezentovala mladé výtvarníky, většinou absolventy Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Jsou tu zastoupeni také designéři porcelánu, a to i ti, kteří odešli pracovat do průmyslu mimo Prahu a jiná periodika, například *Tvar*, se o nich vůbec nezmiňují. Někteří umělci se zde i dosti kriticky vyjadřují k problémům s výrobou. Výrobky dostupné na českém trhu, včetně maloobchodních cen, představovala rubrika „Vybrali jsme pro vás.“

Časopis *Panorama* vydávala v letech 1927–2001 Družstevní práce. Velká část výtvarníků, kteří se zabývali porcelánem, prodávala přes toto družstvo své ateliérové keramické výrobky, což se stalo jednou z mála možností přivýdělku, či

⁶ Manželům Radovým je věnováno více prostoru než všem ostatním keramikům dohromady.

⁷ Jarmila Maršíková, J. M. Vojta, Milena Hartmannová, Libor Fiala a Josef Velc.

dokonce obživy. Družstvo si pro své prodejny nechávalo malou část sortimentu vyrobit v porcelánu. Toto zboží *Panorama* na svých stránkách inzerovala včetně maloobchodních cen.

Časopis *Umění a řemesla*⁸ vydávalo v letech 1957–2000 Ústředí lidové a umělecké výroby. Zaměřoval se hlavně na rukodělnou tvorbu a současně přinášel články o politických událostech ovlivňujících užité umění.

Časopis Českého svazu výtvarných umělců *Výtvarná práce*, vycházející v letech 1953–1971, se porcelánem zabývá jen marginálně, spíše se zde probírá problematika průmyslového výtvarnictví vůbec. Dá se zde najít i několik malých, ale velmi důležitých statí o novinkách z porcelánové výroby.

V časopise *Kultura* vycházel v letech 1957–1962 seriál na téma vkus a kých, a kritice neunikly ani prodávané výrobky z porcelánu. Kromě jiného časopis nabízel zajímavý seriál o přípravách na Expo 58 v Bruselu.

Ze zahraničních časopisů jsem se zaměřil hlavně na periodika, která měli výtvarníci k dispozici v knihovnách v době své tvorby. Podle vyprávění pamětníků skýtaly dlouhou dobu jediný kontakt se zahraniční tvorbou. Šlo o britské časopisy *Design, Art & Industry*, dánský časopis *Dansk Kunsthåndværk*, švédský *Form* a italský *Domus*.

Cenným, i když spíše doplňkovým zdrojem informací se ukázaly být výstavní katalogy, a to jak velkých souborných výstav užitého umění,⁹ tak i výstav jednotlivých výtvarníků.¹⁰ Pro nedostatek fotografií nebylo možné vždy zjistit, který výrobek či návrh byl vlastně vystaven. Reklamní katalogy naopak u zboží jen výjimečně uvádí autora návrhu. Naštěstí se v depozitářích Uměleckoprůmyslového muzea v Praze nachází velké množství předmětů vystavených na Expo 1958 v Bruselu, XII. trienále v Miláně, mezinárodní výstavě keramiky 1962 a na tehdejších výstavách muzea. Některé akvizice pocházejí přímo od autorů. Bohužel tehdejší pracovníci muzea nevyplňovali inventární karty vždy svědomitě, a tak nezbývá než brát informace o autorství a dataci některých předmětů za ne zcela spolehlivé.¹¹

Poté, co jsem shromáždil a roztřídil veškeré mně dostupné informace, rozhodl jsem se zrevidovat původní časové vymezení problematiky. Horní

⁸ V letech 1947–1949 vydával ÚLUV časopis *Výtvarná práce*.

⁹ Trienále v Miláně, Expo v Bruselu, Prostřený stůl, Výtvarní umělci k výročí 20 let ČSSR atd.

¹⁰ Pravoslav a Jindřiška Radovi vystavovali v padesátých a šedesátých letech takřka každý rok.

¹¹ U některých figurek Jaroslava Ježky byl přípis o jejich vystavení v Bruselu, ačkoli vznikly prokazatelně později.

časovou hranici jsem přenesl z původně plánovaného roku 1970 k roku 1965, kdy dochází v porcelánové výrobě k výrazné umělecké stagnaci. Těchto dvacet let jsem zpracoval nikoli jako výběr toho nejkvalitnějšího, ale jako prezentaci všech důležitých událostí, návrhů a výrobků, které se porcelánového designu týkají. V rámci vymezení tématu jsem vyřadil individuální ateliérovou tvorbu z porcelánu, kterou se někteří výtvarníci zabývali. Kritériem pro mne byla – alespoň potenciální – sériová výroba.

Velkým problémem se ukázalo připisování jednotlivých výrobků, ať už servisů nebo dekorativního porcelánu konkrétním autorům. Zde se osvědčilo porovnávání údajů ze všech výše zmíněných informačních zdrojů. Kvůli získání dalších materiálů jsem požádal vedení jednotlivých porcelánek o možnost nahlédnout do jejich archivů a depozitářů. K mému údivu jsem se dočkal vesměs zamítavé reakce. Vysvětluji si to tím, že archiválie byly z velké části zlikvidovány buď ještě v socialistické éře, nebo během privatizace po roce 1989.¹² Z bývalých archivů se zachovalo jen několik alb, která si tehdejší zaměstnanci odnesli domů. Mnoho nového nepřinesly ani návštěvy oblastních archivů v severních a západních Čechách, kde je většina závodů dislokována. Zklamání přineslo i zdlouhavé pročítání podnikového týdeníku *Karlovarský porcelán*, vycházejícího v letech 1956–1962, kde nám připadá, v záplavě článků o osvětových besedách, zvyšování produktivity práce a akcích ROH, naprostá absence informací o designu výrobků nepochopitelná.

Považoval jsem za nutné osobně navštívit osoby, které mohly o tehdejší porcelánové tvorbě něco říci, abych potvrdil informace ze zdrojů často poplatných době. Podařilo se mi setkat se s výtvarníky, kteří navrhovali pro průmysl externě, i s těmi, kteří pracovali přímo ve výrobě. Obě skupiny měly na problematiku dosti odlišné pohledy, stejně jako bývalý pracovník ředitelství národního podniku či ředitel Vývojového závodu v Lesově. Výběr limitoval malý počet ještě žijících pamětníků a jejich zdravotní stav. Vstříc mi vyšli i potomci některých nežijících výtvarníků.¹³ Díky kontaktům s výtvarníky jsem porozuměl technologii výroby porcelánu a zdobným technikám, typickým pro toto období. Ještě komplexnější náhled na práci designéra jsem získal po návštěvách několika porcelánových provozů. To mi pomohlo posuzovat porcelánový design nejen z estetického

¹² Podle vyprávění Jiřího Kožíška, vedoucího modeléra v Lesově, byl celý archiv vyvezen na skládku.

¹³ Hana Benešová, Jaroslav Ježek, Aleš Trpkoš.

hlediska, ale také s ohledem na funkčnost a vyrobitelnost předmětu. I to jsem zohlednil při hodnocení jednotlivých výtvarníků a jejich tvorby. Mnohdy tak polemizuji s názory badatelů, kteří se tohoto tématu dotkli přede mnou.

Svou práci jsem se rozhodl strukturovat chronologicky, kdy zmiňuji všechny relevantní události, včetně politických a ekonomických, které měly na vývoj a výrobu porcelánu nějaký vliv. Nevyhýbám se ani ryze komerční produkci, protože chci zmapovat porcelánový design daného období co nejúplněji.

Sestavil jsem také abecedně řazený soubor medailonů jednotlivých výtvarníků, institucí a podniků, včetně vybraných fotografií. Kromě základních dat jsem do své práce zařadil i informace, které se z různých důvodů neobjevily v hlavní stati.

Přestože jsem se pokusil nalézt a zpracovat co největší množství materiálů, jsem přesvědčen, že dosud nejsou vytěženy všechny potenciální prameny. Je otázkou, co ukrývají nezpřístupněné podnikové archivy, které snad v budoucnu budou badatelům k dispozici.

TECHNOLOGIE VÝROBY

Technika výroby porcelánu je velmi náročná. Pro pochopení dalšího textu a některých termínů nastíním její postup, který se přes všechny modernizace během uplynulých tří století výrazně nezměnil.

Modelování

V porcelánové výrobě je užívána zejména technika lití a tlačení do formy. Jako s keramickou hmotou k modelování a točení na kruhu pracují s porcelánovou masou jen ateliéroví výtvarníci. V porcelánovém průmyslu jsou modelovány detaily náročnějších figurek či nádobí (květy, listy, krajsky).

Skica

Každý návrh vzniká nejprve na papíře. Z prvotních skic je vybrána ta nejzdařilejší, která se poté rozkreslí, přičemž se upřesňují tvary, proporce jednotlivých částí, estetický účinek, případně užitná hodnota budoucího výrobku. Z tohoto plošného výkresu není možno spolehlivě posoudit výsledný dojem, a proto je často nutné podle výkresu zhotovit plastický model z modelovací hlíny. Na něm je možno ověřit správnost proporcí a provést korekce. Výsledkem by měl být přesný model budoucího výrobku. Podle něj se provede pracovní výkres v tzv. výpalkové velikosti, tj. velikosti budoucího hotového výrobku. Kvůli 15% smršťování keramické hmoty je nutno zhotovit ještě druhý výkres o tento koeficient zvětšený. Na pracovním výkresu musí být naprosto přesně rozkresleny všechny detaily, potřebné ke zhotovení sádrového modelu.

Při soutěžích na porcelánový soubor bylo běžné, že výtvarníci podávali své návrhy v podobě skic na papíře. Někdy byly ceny uděleny právě návrhům ve skice. Jejich hodnota je dosti sporná vzhledem k tomu, že lze těžko odhadnout kvality návrhu v trojrozměrném modelu.

Optimální je situace, když je navrhovatel schopen trojrozměrný model sám vytvořit. Další možností je sehraný tým návrháře s modelérem, jejichž spoluprací

vznikne model podle původních návrhářových představ. Tak probíhala spolupráce Jaroslava Ježka s Alešem Trpkošem a dalšími modeléry.

Model

Převedení skici do modelu je podle mého názoru vlastní invenční vklad modeléra. Ten se tak stává vlastně spoluautorem návrhu. Jeho podíl bývá v literatuře většinou nespravedlivě opomíjen.

Na keramickém kruhu se dají tvořit modely symetrické podle svislé osy. Jsou to vázy, těla konvic, šálků atd. Na plochu keramického kruhu se odlije sádrový blok, jehož rozměry převyšují skutečnou velikost modelu. Ještě před úplným ztuhnutím sádry se nožem odkrájí všechny části, které model evidentně přesahují. Po ztuhnutí se tvar tzv. stáčí pomocí stáčecího želízka tak, že se za rotace bloku ubírají 1–2 mm silné vrstvy sádry. V průběhu stáčení je nutno pomocí kružidla kontrolovat průměry v různých částech výrobku. Poslední fází je vyhlazení sádrového modelu pomocí tenkých ocelových plíšků nebo žiletek.

V případě předmětů, které nejsou osově symetrické, je model z bloku vyřezáván pomocí pilek, nožů, kovových špachtlí atd. Je-li povrch zdoben reliéfem, je proveden pomocí sady speciálních rydel. Hotový model se napustí šelakem, čímž ztverdne a zpevní.

Použití hliněného modelu a slepé formy

Zejména v případě figurek výtvarník, většinou vzděláním sochař, předkládá model vymodelovaný z hlíny za pomoci podpurných drátků. Takový model je předkládán ke schválení ve stavu odpovídajícím podobě následného výrobku. Je-li schválen, je třeba vyrobit jeho duplikát ze sádry.

Podle členitosti modelu je nutno ho rozdělit čarou na jednotlivé části, jejichž členitost nebude bránit oddělení od formy. Pomocí tenkých mosazných plíšků, které se zapouštějí do čáry na modelu tak, aby asi 5–10 mm vyčnívaly, se rozdělí výrobek na potřebný počet částí. Poté se na model nahodí malířská obarvená sádra. Vytvoří se tak 2–3 mm silná barevná vrstva. Po zaschnutí se

nanese další vrstva bílé sádry tak, aby hrany plíšků stále mírně vyčnívaly. Pak se nechá forma mírně vytvrdnout.

Sádrařským nožem se od sebe části dělené plíšky oddělí a z částí formy se případně vyberou zbytky hlíny. Vnitřek forem se vymyje a nechá zaschnout, následně umyje mýdlem a vyleští. Všechny části slepé formy se složí k sobě, sádrou se zalepí obvodové spáry, čímž se celá forma spojí.

Poté se naplní forma sádrou. Po zaschnutí a vytvrdnutí se sádrový obal odsekává postupně truhlářským dlátem po malých částech, aby se sádrový odlitek nepoškodil. Jeho blízkost signalizuje vrstva obarvené sádry. Sejmutý odlitek se vyčistí, strhnou se spáry a nechá se dokonale vysušit. Následuje retušování pomocí smirkových papírů a napuštění šelakem. Podobně se dá na formu použít místo sádry vosk.

Sádrový model je jakýmsi originálem, který se uchovává v podnikových archivech pro případ, že by se v budoucnu měla vyrábět další série. Kvůli smrštění porcelánu během schnutí a pálení je o zhruba 15 procent větší než zamýšlený předmět. Model je optimální verzí návrhu podaného výtvarníkem ke schválení do výroby. Dokonale ukáže vzhled budoucího výrobku, jeho pořízení není příliš nákladné a není velký problém na základě výhrad a podnětů udělat tvar v nové pozměněné verzi. Například u kávové konvice bylo běžné kombinovat tělo s různými tvary uch, výlevek a víček, čímž mohly vzniknout dokonce nové typy souborů.

Hlavní forma

Pokud chceme podle hotového sádrového modelu vyrobit porcelánový předmět, musíme vyrobit formu. Ta je rovněž ze sádry. Forma se skládá podle členitosti předmětu z několika částí. Části do sebe zapadají takzvanými zámky (dosedat do sebe musí úplně přesně). Po nalití a následném vylití porcelánové masy se na vnitřní stěně usadí tenká vrstva. Sádra postupně vstřebá vodu, takže vznikne tenká slupka, která se zároveň smrštěním oddělí od formy.

Pro zjednodušení zde vysvětlím výrobu nekomplikované dvoudílné formy, dejme tomu kuželovité vázičky.

Model se rozdělí čarou na dvě identické poloviny. Připravíme jednoduchý pracovní výkres budoucí formy. Ta musí mít dostatečně silné stěny a zároveň s ní musí být snadná manipulace. Na sádrový model natřený šelakem přidáme v místech hrdla sádrový model nalévacího otvoru, kterým se do formy bude lít tekutá masa. Povrch naizolujeme mastným mýdlem. Na izolovanou podložku dáme hliněné hrudky a ve vodorovné poloze na ně model usadíme. Kolem modelu postavíme ohrádku a zalijeme sádrou, 1–2 mm nad dělicí čáru. Po dokonalém ztvrdnutí sádry odstraníme ohrádku, pomocnou polovinu strhneme ze stolu a obrátíme na bok a vyjmeme hliněné vzpěry. Vzniklými otvory vytlačíme model z formy. Pomocnou polovinu shora brousíme tak dlouho, až model zapadne do poloviny přesně podle dělicí čáry. Na pomocnou polovinu nalepíme zámky. Vložíme do ní model přeleštěný mastným mýdlem. Kolem zhotovíme ohrádku a zalijeme sádrou. Po vyschnutí odstraníme ohrádku, odlitek obrátíme na bok a pomocí nože oddělíme obě poloviny od sebe. Poté opatrně vyjmeme model, vše očistíme, model vložíme zpět, vše naimpregnujeme, ohradíme ohrádkou a zalijeme sádrou. Tak vznikne druhá polovina hlavní formy. Poté se odřežou přebytečné části, čímž se sníží její hmotnost.

Výroba hlavní formy a založení modelu do hlíny

V případě, že není možno model rozdělit na dvě stejné poloviny, je nutné pomocnou spodní polovinu ze sádry nahradit hlínou. Model se čarou rozdělí na jednotlivé části. Předmět se umístí do předem připravené ohrádky a do výše dělicí čáry je nanесena plastická keramická hmota. V té se ohrádka zalije sádrou. Po zaschnutí se vyjme hlína s modelem a postup se opakuje s modelem v jiné poloze tak, aby se odlila další jeho část.

Zkušební odlitky

Z hlavní formy se odlíje malá série v porcelánu. Je tím ověřeno, že výrobek splnil veškeré původní představy, a zkouší se, zda se neprojeví nějaké nedostatky. Ve výrobě se použijí různé způsoby dekorace.

Poté jsou výrobky nabízeny i obchodním zástupcům a jsou nasmlouvány první kontrakty. V případě užitkového porcelánu byla základem kávová konvice, respektive celý kávový servis. Nebylo výjimkou, že nezájem ze strany obchodníků způsobil zastavení výroby nebo některé změny výrobku. V lepším případě mohl padnout požadavek na rozšíření např. kávového servisu o další kusy, například popelníky, svícny atd. Stávalo se i to, že na základě nadšení z kávového souboru byl hned objednáno i jídelní.

Rozmnožovací zařízení

Každou sádrovou formu je možné použít jen na omezený počet odlitků, protože se postupně opotřebuje. Je-li vůle zařadit předmět do výroby, je třeba z hlavní formy provést výrobu rozmnožovacího zařízení, které je většinou z plastických hmot, tak, aby se hlavní forma dala odlévat v neomezeném množství.

Podle složitosti tvaru je k výrobě užito buď techniky lisování pomocí šablony, to se týká talířů, kónických šálků atd., nebo lití v případě konvic, figurek, oušek atd.

V případě jednoduchých tvarů, kdy se užívá lisování, jsou šablony z kovu. Tato fáze je již finančně velmi náročná, a proto je nutné, aby byl předem zajištěn odbyt. Lidská práce je dnes takřka úplně nahrazována mechanizací.

Lepení

Pokud je výrobek jednoduchý (například vázička), je po vyjmutí z formy hotový k výpalu. Je-li členěný, jsou k hlavní části glazurou lepeny například ucha, k figurkám ručky, detaily atd. Dříve měl lepení na starosti tzv. bosíř, dnes bývá

často automatizováno. Po zaschnutí je již sestavený předmět připraven k přežahu. Z úsporných důvodů je samozřejmě lepší koncipovat model tak, aby bylo možné odlít ho z jednoho kusu.

Pálení

Přežah, neboli první výpal se provádí při teplotě kolem 950 stupňů Celsia. Vznikne tak pevný pórovitý střep. Předměty jsou uloženy v šamotových pouzdrech, aby nebyly vystaveny přímému žáru a kouři. V této fázi bývá předmět značen razítkem na dno či sokl.

Pro zdobení malbou pod glazurou se používají řídké roztoky oxidů kovů, aby dekor nebyl plastický a po překrytí glazurou nepůsobil nerovnosti. Vzhledem k poréznosti střepu se nanesená barva částečně vsákne, a proto je tento krok už nevratný.

Po zaschnutí je předmět ponořen o glazury a pálen na tzv. ostrý oheň kolem 1400 stupňů. Během tohoto výpalu, při němž dochází k slinutí střepu s glazurou, může dojít k zborcení předmětu. Důvodem může být špatné složení hmoty nebo nevyvážený tvar, příliš tenká vrstva atd. Figurky bývají zpevňovány podpěrami, které se po výpalu odbrousí. Při tvorbě figurek s krajkami je na střep před ponořením do glazury připevněna skutečná krajka, která při výpalu shoří a zbude jen vytvarovaná glazura.

Poté, co je předmět vypálen, může být dekorován na glazuru. Nadglazurní, neboli muflové barvy obsahují nízkotavitelné sklo, mají hustší konzistenci a před výpalem je možno je z glazury opět odstranit. Třetí výpal probíhá při teplotě zhruba 850 stupňů, kdy se barvy roztaví a spojí s glazurou.

Může následovat malba rozpuštěným zlatem, páleným na přibližně 650 stupňů.

Pro poválečný užitkový porcelán je typický dekor tiskem známý už od 18. století. Motiv je keramickou barvou natištěn na tenký papírek. Obrázek připomínající obtisk na velikonoční vajíčka se navlhčí, aby přilnul na povrch předmětu. Během výpalu papír shoří a obtisk se přitaví ke glazuře. Nejjednodušší motivy je možné tisknout gumovým razítkem přímo na glazuru.

Pro období, kterému se věnuje tato práce, je typická malba solemi pod glazuru. Výtvarníci dosahovali různých efektů vzájemným překrýváním, nanášením vosku či lokálním ředěním vodou.

Sítotisk nabízel mnohem zářivější barvy. Dekor byl nanášen na plochu v podobě obtisku. Většinou byly sestaveny z jednoduchých geometrických obrazců v základních barvách.

POVÁLEČNÁ LÉTA

V Čechách se výroba porcelánu tradičně nacházela v oblastech obývaných převážně občany německé národnosti. Šlo o Karlovarsko a okolí Teplic. Z dostupné literatury, zabývající se užitým uměním v meziválečném období,¹⁴ vyplývá, že pokud Češi v porcelánkách pracovali, nevěnovali se návrhářství.¹⁵ Některé porcelánky sice příležitostně vyrobily na zakázku porcelánové zboží podle návrhu českých výtvarníků,¹⁶ to však bylo značeno a distribuováno zadavatelem, vesměs výrobním družstvem.¹⁷

Malý význam porcelánu v rámci českého užitého umění dokumentuje fakt, že se Alena Adlerová v *Dějínách českého výtvarného umění* dotýká meziválečného porcelánu jen velmi zběžně a více se věnuje tvorbě českých výtvarníků v keramice.¹⁸

Standardní porcelánová výroba v Čechách byla majetkově i výtvarně napojena na porcelánový průmysl v Německu a o vlivech českého elementu proto nemůže být řeč. Orientovala se vesměs na zavedené historizující zboží vysoké kvality zpracování a experimentům se spíše vyhýbala. V sortimentu se sice nacházelo i zboží ve stylu secese, art deco a funkcionalismu, ale v celkovém objemu hrálo zanedbatelnou roli.

Během druhé světové války se výroba podle pamětníků¹⁹ v porcelánkách redukovala převážně na jednoduché nádobí pro wehrmacht. Kvalifikovaní dělníci postupně odcházeli na frontu a nahrazovali je váleční zajatci, ženy a invalidé. Ve velkých podnicích dimenzovaných na obrovské objemy produkce se rušily nevyužívané provozy, zejména oddělení dekorací. Některé podniky kvůli efektivnosti (aby se naplnily vysokokapacitní pece) vyráběly i původní sortiment, především servisy. Ty se ukládaly do skladů, protože jejich původní odbyt směřoval většinou do zemí, se kterými bylo Německo ve válce.

¹⁴ Jana HORNEKOVÁ: Porcelán, in: *České art deco 1918–1938*, Praha 1998.

Alena ADLEROVÁ: *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983.

¹⁵ Za výjimky potvrzující pravidlo můžeme považovat Emila Stefana a Jana Lichtága, kteří se zabývali navrhováním figurek pro porcelánovou výrobu.

¹⁶ Pavel Janák, Ladislav Sutnar.

¹⁷ Krásná jizba.

¹⁸ Alena ADLEROVÁ: Užité a dekorativní umění dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV/2*, Praha 2007, 442–446.

¹⁹ Modelér Jaroslav Jetmar a ředitel porcelánky v Loučkách Jiří Zach působili v pohraničí bezprostředně po válce.

Bezprostředně po osvobození roku 1945 se všechny továrny nacházely ve značně dezolátním stavu. V některých se ani nedal obnovit provoz. Dekretem prezidenta Beneše číslo 100 sbírky zákona z 24. 10. 1945²⁰ byl německý porcelánový průmysl znárodněn. Období po válce pamětníci popisovali jako období chaosu. Do pohraničí přijížděli podnikavci z vnitrozemí, kteří cítili příležitost k zabrání německého majetku. Jaroslav Jetmar byl přímo vyzván: „Pojed' si taky zabrat nějakou fabriku.“ Příslušnost ke komunistické straně znamenala i v době před rokem 1948 hlavní předpoklad k legitimnímu vyvlastnění a převzetí továrny tzv. do národní správy.

Dne 7. března 1946 byly jednotlivé porcelánky na území Čech vládními vyhláškami 1003–1007²¹ spojeny do několika národních podniků.²² Ty byly podřízeny centrálnímu vedení, čímž se mezi nimi na další desetiletí znemožnila jakákoli konkurence, působící dosud jako hybná síla vývoje. V poválečném nadšení se na nekonkurenční spolupráci mezi českými podniky pohlíželo jako na příslib dobrých výsledků.²³ V jednotlivých závodech se postupně rušily provozy figurálního a dekorativního porcelánu a jeho výrobou byla pověřena výhradně porcelánka v Duchcově.

V průběhu druhé poloviny čtyřicátých a vlastně i během padesátých let docházelo na vedoucích postech porcelánek k častým výměnám. Řediteli byli jmenováni i lidé bez jakékoli kvalifikace, kteří činili často chybná rozhodnutí. Například v Březové byl s vědomím vedení zničen a rozkraden archiv a muzeum předválečných výrobků.²⁴

Hlavní úkol spočíval v zajištění nových pracovníků továren. Němečtí odborníci a dělníci byli odsunováni a nahrazováni Čechy. Získat kvalifikované dělníky nebylo jednoduché, protože do pohraničí se, podle pamětníků (Jetmar, Zach), stahovala vesměs nekvalifikovaná spodina, již lákal zábor německého majetku. To připouští články v časopise *Sklo a keramika*.²⁵

K pomoci porcelánovému průmyslu v pohraničí byli vyzýváni pracovníci z českých keramických podniků a pořádaly se i náborové akce ve vnitrozemí. Noví

²⁰ Dagmar BRAUNOVÁ: *Horní Slavkov 1792–1992*, Horní Slavkov 1992, 15.

²¹ Jiří CHLÁDEK / Ilona NOVÁ: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990, 17.

²² Struktura porcelánového průmyslu v Čechách se neustále měnila, pro moji práci není důležité tento vývoj sledovat.

²³ Dr. HOLÁTKO: Výrobní předpoklady porcelánového a keramického průmyslu, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 3.

²⁴ Jiří CHLÁDEK / Ilona NOVÁ: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990, 17.

²⁵ František BARTOŠ: Poválečný vývoj a problémy porcelánového průmyslu, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 2, 17.

pracovníci se museli nejprve zaučit v oboru, se kterým neměli dosud žádné zkušenosti. V Československu se po komunistickém převratu stal prioritou těžký průmysl a navíc se za práci v porcelánkách neplatilo tak dobře jako například v kovoprůmyslu. Stávalo se, že tým již zapracovaných dělníků byl přesunut do strategicky důležitějších průmyslových odvětví, například do Jáchymovských dolů. Kvalita nových pracovníků v keramickém průmyslu tedy nepatřila podle pamětníků k nejlepším. O obor nejevila velký zájem ani učňovská mládež.²⁶

Nakonec byl odsun některých Němců zastaven, protože by bez nich provoz nemohl vůbec fungovat. Němečtí odborníci, ač často pro provoz nezbytní, však nezastávali žádné oficiální funkce. Problémy způsoboval i nedostatek kvalitních surovin a špatně fungující doprava.

Podle vyprávění Jiřího Zacha, ředitele porcelánky v Loučkách v letech 1945–1949, začali bezprostředně po válce vedení podniků oslovovat zahraniční obchodní zástupci, kteří chtěli obnovit válkou přerušené kontakty. V Evropě byl po porcelánu hlad, protože obchod se zbožím tohoto druhu během války prakticky nefungoval. Důležitou roli sehrál i fakt, že průmysl Německa, tradičního porcelánového výrobce, se dosud nestačil po válce vzpamatovat. V těchto obchodních kontraktech se československá ekonomika snažila získat zdroj cenných deviz. Právě to, nikoli pokrytí potřeb obyvatelstva, se stalo hlavním důvodem rychlého obnovení a dalšího rozvoje porcelánového průmyslu v Čechách.²⁷ Kontrakty s cizinou sjednávala exportní společnost Československá keramika, která se v krátké době etablovala na zahraničních trzích.

Díky dobré pověsti prvorepublikových značek ve světě nedošlo v případě porcelánek po roce 1948 k přejmenování podle nové ideologie, tak jako u většiny ostatních průmyslových podniků. Zachovaly se jejich původní názvy, například Thun, nesoucí jméno dřívějších majitelů ze šlechtického rodu. V prvních letech šlo o to, obnovit výrobu předválečného zboží a alespoň se přiblížit předválečné kvalitě, což se podle pamětníků ne vždy a všude dařilo. Přesto poptávka o několik set procent převyšovala výrobu, což vedení nenutilo uvažovat o rozšíření sortimentu.

Rozvoj a úspěšnost jednotlivých závodů byly nerovnoměrné. Závisely především na tom, v jakém stavu se provoz po válce nacházel. Nejlepší předpoklady měly menší

²⁶ Bohuslav REZEK: Existenční podmínky a vyhlídky mládeže v keramickém průmyslu, in: *Sklo a keramika* II, 1946, č. 10, 155.

²⁷ František BARTOŠ: Poválečný vývoj a problémy porcelánového průmyslu, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 2, 17.

podniky s užším sortimentem a menším objemem výroby, například Loučky, které měly již před válkou velmi moderní provoz. Naopak problémy měly velké, technicky zastaralé závody jako Stará Role či Klášterec nad Ohří. Tam se nedařilo zkoordinovat jednotlivé sekce výroby, aby na sebe plynule navazovaly. Problém představoval i nedostatek zkušeností a kvalifikace vedoucích pracovníků. Ti se sice rekrutovali z prověřených kádrů, ale zkušenosti a schopnosti jim chyběly. Jako hlavní úkol řešili plnění plánů na určitý objem produkce. Proto měli často tendenci šetřit na nesprávných místech, což mívalo za následek i nadpoloviční zmetkovitost.

Sortiment zboží ovlivňovali po válce přímo zahraniční obchodníci a později i obchodní zástupci exportní společnosti Československá keramika, působící ve světě. Ti požadovali zavedené předválečné tvary, tedy historizující plasticky zdobené zboží.

Nové návrhy vedoucí pracovníci odmítali. Ředitelé jednotlivých podniků měli starosti jen s plněním plánu, a tak případné rozšiřování sortimentu chápali jako zbytečnou komplikaci a bránili se jí zuby nehty. V jednotlivých modelérských dílnách se modely nanejvýš mírně upravovaly nebo byl k stávajícímu souboru na přání zákazníka vyroben další kus (popelník, váza) či souprava. Jedinou modernizací mohl být dekor, jehož výroba neznamenal tak velké náklady. Kvalitní zboží se vyváželo na západ, druhá a třetí jakost šla na tuzemský trh či do východoevropských zemí.²⁸ Český pracující lid se musel spokojit s kazovým zbožím, které nevyhovovalo exportu.

²⁸ Tvzení o reálné situaci v porcelánovém průmyslu vychází z rozhovorů s Jaroslavem Jetmarem, od roku 1945 modelérem a technologem v klášterecké porcelánce, a Jiřím Zachem, ředitelem několika podniků a od roku 1954 obchodním ředitelem Československých keramických závodů, od roku 1958 Karlovarského porcelánu n. p.

DISKUSE KOLEM NOVÉHO ČESKÉHO PORCELÁNU

Přestože v praxi výrobní sortiment od počátku ovlivňovaly pouze obchodní, nikoli umělecké faktory, na stránkách odborných časopisů řešili teoretici hlavně téma zrození skutečně českého porcelánu (a samozřejmě i keramiky a skla). V poválečném ovzduší bylo aktuálním tématem zbavit se německého elementu bez ohledu na jeho kulturní či ekonomický přínos.

Předválečné, tedy německé porcelánové zboží, užívající vesměs historizující plastický dekor, označovali autoři článků za výtvarně nepřijatelné, mající špatný vliv na vkus českého lidu. Za prioritu označily lid postupně převychovat, tedy odnaučit ho požadovat německý nevkus a naopak přimět ho najít zalíbení ve vkusném českém zboží. Například Josef Vydra nabádá znárodněný porcelánový průmysl, *„aby konečně bylo dokonale zúčtováno se všemi starými zbytky cizích kultur a aby byly vytvořeny národu vlastní nové formy denního života – národní pro lid a mezinárodní pro vývoz“*.²⁹ Zde Vidra vlastně navrhuje jakýsi dualismus, tedy jednu výrobu pro tuzemské spotřebitele a druhou pro export. To je ovšem, kromě všech ideologických aspektů, nesmysl i po praktické stránce, protože vyrábět pouze pro tak malý trh by bylo ekonomicky neúnosné.

V jiném článku Vydra razil dosti radikální tezi návratu ke kulatým tvarům: *„Všechny hranaté, rohaté, tlačené i lité tvary nádob, jsou protismyslnou formou, i když jinak splňují účel. Jsou protidynamické, zbytečně hranaté a tím neestetické. Vyžaduje tedy mnoho pečlivého studia, než se autor prodere k technickým základům tvarů, kterých vlastně není mnoho a jejichž účelovost a forma jsou staletími stabilizovány. Jen v rámci této stabilizace, se smí výtvarník pohybovat svou fantazií a nemyslet, že jakákoli umělecká zvůle je mu dovolena.“*³⁰

Některé příspěvky k debatě působí až naivně. V článku Budujeme³¹ anonymní autor požaduje přizpůsobení porcelánové výroby českému svérázu. Na téma inspirace pro nové dekory píše: *„... přece máme tolik folkloristických motivů jak málokterý národ. Naše národní kroje, naše krajinné motivy a vůbec náš národní bohatý umělecký život tu dává tolik možností...“* Je nutné připomenout, že část keramických produktů družstva Artěl byla zdobena folklorními motivy. Zatímco v případě

²⁹ Josef VYDRA: Jídelní servis Bohumila Dobiáše, in: *Tvar* II, 1949, č. 4, 112.

³⁰ Josef VYDRA Návrat k tvarům, in *Tvar* I. 1948 číslo 5-6, strana 129- 137

³¹ REDAKCE: Budujeme, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 2.

masivní póroviny můžeme výsledek hodnotit celkem kladně, na porcelánu(např. servis Pavla Janáka) působí zcela nepatříčně.

Bohumil Dobiáš zase řešil vhodnost různých keramických materiálů k různým námětům: „*Rybáře-chlapa si jistě nepředstavujeme v porculánu, který by nevyvolal náladu a bahnité prostředí rybářovy těžké práce a ani by barevně nevystihl jeho monumentální koženou drapérii. Naopak pomyslným bytostem, například vile, svědčí křehčí subtilní porcelán.*“³²

K debatě přispěl velmi konstruktivně JUDr. Jiří Vokálek,³³ který v reakci na stálé pranýřování předválečné německé produkce namítá, že užívané tvary a dekory požadují cizí trhy, a tak jakékoli experimenty s „československým svérázem“ budou pravděpodobně komerčně ztrátové. Soudí, že „*umělecká revoluce nemůže býti vybojována v průmyslu, jenž by na experimentování ekonomicky doplácel, nýbrž ve výtvarném umění samém, které musí nejprve změnit vkus širokých vrstev*“. Vokálek navrhuje užívání folklórních motivů a východisko hledá především v pečlivém výběru z kvalitních předválečných tvarů a vzorů. Jako hlavní důvod uvádí fakt, že v Čechách nejsou žádní v oboru zkušení výtvarníci, kteří by se úkolu vytvářet nové tvary a vzory mohli ujmout.

Ředitel Československých keramických závodů Dr. Holátko viděl budoucnost v nástupu nové generace designérů. S poukazem na očekávaný vývoj keramického průmyslu ve světě navrhuje vybudování výzkumného ústavu pro porcelán. Za důležité považuje posílat mladé výtvarníky do USA a západní Evropy na zkušenou, aby se seznámili s nejnovějšími trendy, které by byly poté zaváděny do výroby.³⁴

Zatímco folklorní motivy našťěstí uplatněny nebyly, k zavedení určitých opatření ve prospěch nástupu mladých designérů skutečně došlo. Roku 1946 ministerstvo průmyslu v součinnosti s ministerstvem školství, věd a umění zřídilo Sbor pro péči o výtvarný dorost.³⁵ Ve sboru zasedali zástupci ze Svazu českého díla, Uměleckoprůmyslového muzea a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Sbor zprostředkovával umístování studentů do průmyslových podniků nejprve na prázdninové stáže a později i na delší dobu. Studenti VŠUP si sami mohl vybrat, v jakém závodě chtějí působit a měli možnost zde realizovat své školní práce. Smyslem akce mělo být seznámení budoucích designérů se skutečnou výrobou, lišící

³² Bohumil DOBIÁŠ: O novou uměleckou keramiku, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 4.

³³ Jiří VOKÁLEK: Několik slov o umění a porcelánu, in: *Sklo a keramika* III, 1947, č. 1, 19.

³⁴ Výrobní předpoklady porculánového a keramického průmyslu, in: *Sklo a keramika* I, 1945, č. 1, 1.

³⁵ Karel HERAIN: Sbor pro péči o výtvarný dorost, in: *Tvar* V, 1952, č. 6, 174–177.

se často od školní teorie. Předpokládalo se, že výroba tak najde perspektivní talentované výtvarníky a po studiu je zaměstná jako návrháře. V roce 1950 byla činnost sboru z nezjištěných důvodů ministerstvem zastavena. Několikaměsíční působení studentů VŠUP ve výrobě však v rámci studia fungovalo i nadále.

Otázku sbírání zkušeností v Evropě a USA vyřešil únorový převrat, po kterém byl výjezd na Západ běžným občanům Československa znemožněn. Jediný výtvarník z okruhu designérů porcelánu, který stihl před změnou režimu využít zahraniční stáž, byl Pravoslav Rada, který strávil několik měsíců ve Skandinávii. Jeho mladším spolužákům se o výjezdu do ciziny v rámci studia mohlo jenom zdát. Právě nedostatek kontaktů s vývojem v zahraničí měl vliv na retardaci českého poválečného porcelánového designu.

PRVNÍ SOUTĚŽ NA NOVÝ TVAR

Výroba porcelánu se ještě nestačila ani řádně zkonsolidovat a již v květnu 1947 vyhlásil národní podnik Československé Keramické Závody veřejnou anonymní soutěž návrhů na výrobu porcelánového, pórovinového a kameninového zboží. Podle článku Výtvarná soutěž Československých keramických závodů,³⁶ měly být navrhovány čajové a kávové servisy, spolu s drobným užitkovým porcelánem (vázy, dózy popelníky). Soutěž měla za cíl vyhledat schopné výtvarníky, se kterými by mohly Československé Keramické Závody do budoucna spolupracovat.

Soutěžící zasílali návrhy do Uměleckoprůmyslového musea přímo do rukou ředitele Dr. Karla Heraina. Mely být provedeny buď ve skutečném materiálu, v sádrových modelech, nebo kreslené a malované na papíře, výhradně ve skutečné velikosti. Soutěž začala 15.5.1947 a končila 30.8.1947. Již sám fakt, že výtvarníci měli na odevzdání pouze tři a půl měsíce od vyhlášení, naprosto vylučoval odevzdání návrhu v porcelánu. I modely v sádře vyžadují čas a tak se dá předpokládat, že většinu přihlášených návrhů odevzdali soutěžící pouze v kresebné podobě.³⁷

O průběhu soutěže a jejích výsledcích máme bohužel velmi málo informací. Článek věnující se soutěži jsem objevil po dlouhém hledání v časopise *Československo*. Josef Vydra³⁸ zde především vyjadřuje velké zklamání nad tím, že většina soutěžících ve svých návrzích pouze eklekticky uplatnila tvarosloví a ornamentiku různých historických slohů a vůbec se nesnaží o tvorbu nového tvaru. Za světlou výjimku označuje dva oceněné návrhy. První, od provozního architekta Petra Tučného [1], chválí za „průmyslové, strojové“ formy zaměřené na ergonomii, oproštěné od plastického dekoru. Vydrovo uznání můžeme považovat za oprávněné. Za hlavní devizu návrhu lze i s odstupem považovat především ucho, tvarované jako rukojeť nástroje s prohlubněmi pro jednotlivé prsty. Toto praktické a zároveň výtvarně

³⁶ REDAKCE : Výtvarná soutěž Čs. Keramických závodů, národní podnik in *Sklo a keramika* III. 1947 číslo 6 strana 92

³⁷ V Archivu Uměleckoprůmyslového musea se mi nepodařilo žádné materiály týkající se soutěže nalézt. K akci se váže pouze záznam o deseti dnech, kdy byly návrhy vystaveny veřejnosti.

³⁸ Josef VIDRA: Cesta československé keramiky k umění in *Československo* III. 1947 číslo 1 strana 357-377

působivé řešení nemělo pravděpodobně v tehdejší světové produkci obdoby. Jaká škoda, že návrh nebyl proveden alespoň v prototypu.

Druhý návrh, který časopis reprodukoval, byl zvláštní cenou oceněný servis Jiřího Kemra [2], který oproti Tučnému nic nového originálního nepřinesl. Působí spíše jen jako variace na prvorepublikové tvary a navíc nepříliš povedená. Jednotlivé kusy souboru jsou tvarově nesourodé, konvice působí příliš těžkopádně.

Již zmíněný nedostatek informací o soutěži způsobil i fakt, že časopis *Sklo a keramika* tomto ročníkem ukončil svou činnost a jeho nástupce, časopis *Sklář a Keramik* se ve svých prvních ročnících zabývá výhradně sklem. V časopise *Tvar*, který začal vycházet roku 1948, o soutěži najdeme jen zmínku v článku od Josefa Vydry,³⁹ který se zde věnuje obecnému úpadku československého designu. Spolu s konstatováním, že nás už zahraniční výroba předběhla, soutěž hodnotí takto: „*Nedávná soutěž, kterou vypsalí Národní podniky keramické, přesvědčila o tom, jak tvarová vyspělost u soutěžících zeje prázdnotou a jak se soutěžící zbytečně hnali za novým dekorem na špatných a starých konvenčních tvarech.*“ Z toho vyplývá, že nám dnes neznámé návrhy nemusely být nutně špatné, ale nevyhovovaly obecně proklamovaným požadavkům na nový, specificky český tvar, o kterém pojednávala předchozí kapitola. Tento, i ostatní zmíněné články vyvolávají domněnku, že v poválečném období byla estetická kritéria formulována několika respektovanými odborníky, kteří měli, z dnešního pohledu, dosti radikální názory. Výše zmíněná citace osvětluje jeden z důvodů, proč byly výtvarně progresivní návrhy v té době i v budoucnu komisemi notoricky zamítány.

Jak uváděl již zmíněný časopis *Sklo a keramika*, měla být soutěž prvním článkem široké propagační akce, která měla vzbudit všestranný zájem o keramiku, zejména pak o porcelán v kruzích nejen výtvarných umělců, ale i celé kulturní veřejnosti. Tyto ambice se však neměly čas naplnit, protože s následnými politickými změnami byly pro nábor výtvarníků do průmyslu zvoleny zcela jiné metody.

³⁹ Josef VIDRA Návrat k tvarům, in *Tvar* I. 1948 číslo 5-6, strana 129-137

ZMĚNY PO ROCE 1948

Jak jsem již zmínil, porcelánový průmysl byl znárodněn bezprostředně po válce. Vliv, k moci se deroucí Komunistické strany byl, podle pamětníků zřejmý dávno před únorovým převratem. Přesto došlo po „Vítězném únoru“ k určitým, ne nepodstatným změnám i v oblasti průmyslového designu.

Pro řadu umělců, kteří se do té doby živili volnou tvorbou či privátními zakázkami, znamenala politická změna pohromou. Roku 1948 byl založen Český svaz výtvarných umělců, jehož struktura a činnost byla převzata ze Sovětského Svazu. Členství se stalo povinností pro všechny umělce a výtvarníky, bez něho se nebylo možné uměním profesionálně žít. Téhož roku vznikl Akční výbor Svazu československých výtvarných umělců vedený malířem Aloisem Fišárkem a Akční výbor českých výtvarníků, kterému předsdal Adolf Hoffmaister. Tyto výbory měli za úkol mimo jiné kontrolovat loajalitu členů s režimem a jeho odpůrce vylučovat z veřejného života. Veškeré umělecké spolky a organizace byly zařazeny pod svaz ČSVU.⁴⁰ Ten kontroloval veškerou oficiální uměleckou činnost, umělci se museli ve své tvorbě přizpůsobit požadavkům nové doby. Na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948 byl za jediný právoplatný styl označen socialistický realizmus.⁴¹ Za dekadentní a přežitě byly označeny takřka všechny směry moderního umění.⁴² Umělci se buďto museli vzdát tvorby a věnovat se práci v dělnických profesích, nebo se přizpůsobit novému stylu. Prodávat svá díla mohli jen prostřednictvím fondu výtvarných umění. Hojně proklamovanou doktrínou bylo zkulturnění prostředí pracujícího lidu. Rudé Právo útočilo na výrobky předsocialistického období takto: *„Soukromokapitalističtí výrobci se nikdy nesnažili, aby se jejich tovary vyznačovaly vkusem, naopak měli všechny důvody, aby vyráběli předměty nevkusné. Setkávali jsme se s nimi na každém rohu, trh byl jimi zaplaven....Teprve nyní byly dalším znárodněním výroby zajištěny podmínky, aby výtvarná stránka výroby byla zajištěna.“*⁴³

⁴⁰ Jiří KNAPÍK, V zajetí moci, strana 19

⁴¹ Jasná definice tohoto stylu nebyla nikdy přesně stanovena.

⁴² Jiří ŠEVČÍK/ Pavlína MORGANOVÁ/ Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1948-1989 Praha 2001, strana 105

⁴³ Karel HERAIN Výstava Věci a lidé 1948 in Tvar II.1949čís. 2 s 63-66

Pracující člověk, zejména dělník, měl mít konečně právo na díl výtvarné kultury a to především prostřednictvím předmětů které ho obklopují a které denně používá.⁴⁴ Jednalo se nejen o povinnou výzdobu veřejných a pracovních interiérů, ale i o běžné spotřební zboží. Každý nový výrobek měl, kromě užitné hodnoty, spotřebitele esteticky povznášet a zušlechťovat a to za nízkou cenu. Vysoká estetická hodnota už neměla být atributem exklusivního zboží, ale všech výrobků.

Výtvarníci měli práci pro průmysl považovat za dobrovolnou službu veřejnosti a tím se jaksí očistit od minulosti, kdy nabízeli svůj um jen privilegovaným (solventním) vrstvám společnosti. Vzhledem k nedostatku návrhářů ve výrobě, byly k pomoci průmyslu vyzýváni umělci všeho druhu. Výtvarný teoretik Karel Hetteš⁴⁵ označuje přístup výtvarníků, kteří se chtěli zabývat jen volným uměním, případně považovali spolupráci s výrobou jen za „dojnu krávu“ za nesprávný a škodlivý aristokratismus. Je otázkou, zda tendenční články vyjdřovaly skutečný názor autorů, nebo jen přizpůsobení se tehdejšímu poměru.

Nejslibnějším způsobem, jak pozvednout úroveň zboží se zdálo začlenění výtvarníků přímo do výroby. Jaké mělo být jejich postavení naznačuje redaktor Tvaru Karel Herain.⁴⁶ Líčí svou vizi výtvarníka, který pracuje nikoli odděleně, ale po boku dělníka. Účastní se všech výrobních postupů, což se pro něho stává předpokladem k správnému chápání výrobní podstaty. Z dnešního pohledu mu můžeme dát částečně za pravdu, protože právě to mnoha výtvarníkům-designérům citelně chybělo. František Fibinger měl na zapojení výtvarníků ještě vyšší nároky: „*Umělec musí přijít za dělníkem do jeho dílny, musí vnímat tvrdost a mnohdy jednotvárnost dělníkova denního zaměstnání... musí cítit napětí svalů a zápach potu, aby pochopil přetváření hmot....*“⁴⁷ Podle pamětníků někteří pražští umělci skutečně vyrazili do závodů porcelánového průmyslu pomoci.⁴⁸ Jejich snaha však narazila na naprostý nezájem dělníků i vedení porcelánek. Důvodem byl fakt, že zejména malíři neměli o řemeslné stránce věci ani základní znalosti. Další zlepšení situace ve výrobě se očekávalo od první pětiletky, vyhlášené začátkem roku 1949. Úspěch měla, dle tehdejšího rektora Karlovy university Jana Mukařovského,⁴⁹ zajistit mimo jiné i likvidace volného trhu (v případě porcelánu nefungoval již od roku 1945) a jeho

⁴⁴ Karel HERAIN Vývoj k ušlechtilé výrobě in Tvar I 1948 číslo 5-6 s 109-115

⁴⁵ Karel HETTEŠ, Socialismus a výroba, in Tvar I. 1948 číslo 2 strana 63

⁴⁶ Karel HERAIN Vývoj k ušlechtilé výrobě in Tvar I. 1948 číslo 5-6s 109-115

⁴⁷ František FIBINGER Národní průmysl a umění in Tvar II.1949číslo 4 strana 69

⁴⁸ Jindřich Marek uvedl, že prý pomocí duchcovské porcelánce trávil několik měsíců Karel Svolinský.

⁴⁹ Jan MUKAŘOVSKÝ, Kultura v pětiletce in Tvar II. 1949 číslo 1strana 1-5

nahrazení hospodářským plánováním a socialistickým soutěžením. Právě soutěžení mezi podniky však mělo pro vývoj designu velmi nepříznivý dopad. Kritériem úspěšnosti se stalo plnění plánů, hodnocených v oběmu a nikoli v kvalitě či inovaci sortimentu. Jednotlivé podniky tím pádem neměly důvod zabývat se vývojem a zaváděním nových tvarů.

Údajně ve prospěch zlepšení výtvarné stránky nových výrobků, ve skutečnosti však především v zájmu upevnění ideologické a mocenské kontroly, byly sloučeny Ústředí lidové a umělecké výroby⁵⁰ a Svaz československého díla (což znamenalo fakticky jeho likvidaci). Nový ULUV měl být institucí, sdružující výtvarníky, kteří pomůžou výrobě zajistit širokým lidovým vrstvám výtvarně hodnotné výrobky a zároveň navrhovat zboží, které vyvolá poptávku na světových trzích.⁵¹ Od proklamací k činům však vedla v komunisty řízeném Československu dlouhá cesta.

⁵⁰ ULUV byl založen roku 1945 na základě Benešových dekretů na ochranu uměleckořemeslné výroby

⁵¹ Jan VANĚK Pět let in Tvar I. 1948 ČÍSLO 3 strana 73

VÝTVARNÍCI A VÝROBA

Vzhledem k tomu, že podmínky ve svazu ČSVU byly pro mnohé výtvarníky nepřijatelné, hledali někteří útočiště v tvorbě „apolitického“ průmyslového výtvarnictví, případně začali spolupracovat s odbornými časopisy.⁵²

Pozice výtvarníků v rámci spolupráce s výrobou byla dosti chaotická. Dlouho nebyl ani oficiálně stanoven jejich statut, což dokumentuje projev profesora VŠUP Zdenka Fišárka z roku 1952. Ten poukazuje na to, že se pro výtvarníky doposud „*nepodařilo vyřešit podmínky pracovní, platové ani honorářové.*“⁵³ Plat designéra a vůbec jeho postavení tedy závisel na libovůli vedení továrny.

V porcelánovém průmyslu měli zpočátku výtvarníci možnost tvorby pouze na poli dekorativního porcelánu a to většinou jen v omezené míře a externě. Poradní sbor pro výtvarnou hodnotu porcelánových a keramických výrobků,⁵⁴ založený v roce 1949 v rámci ULUV, označil právě toto odvětví za nejvíce potřebné.⁵⁵ Hlavní péče měla být věnována novým figurkám, protože v tomto směru měly v dosavadní výrobě přetrvávat „největší nedostatky a nevkus.“ Tím se mínily komerčně celkem úspěšné, nepříliš umělecky hodnotné pseudorokokové figurky, které vlastně dodnes tvoří základ sortimentu nejen naší porcelánové plastiky. Úlohou sboru mělo být zprostředkování spolupráce mezi výrobou a externími výtvarníky, většinou akademickými sochaři. Sbor neměl, tak jako mnoho dalších institucí dlouhého trvání. Jeho slabinou bylo, že neměl patřičné pravomoci výrobu přimět k přijetí a realizaci návrhů, které doporučil. Navíc došlo k neshodám mezi členy z řad výtvarníků a členy sboru zastupujících distribuci. Ta požadovala výrobu figurek, pro které měla zajištěn odbyt, tedy těch nepříliš vkusných a ideologicky vhodných. Z těchto důvodů ministerstvo průmyslu poradní sbor výnosem ze dne 26.5.1951 rozpustilo. Nicméně na přelomu čtyřicátých a padesátých let díky činnosti sboru duchcovská porcelánka realizovala figurky od Vincence Vinglera[3], Jiřího Bradáčka[4], Ludmily Vojířové[5] a dalších sochařů. Figurky navržené kolem roku 1950 jsou vesměs skutečně vkusné. Jsou to zvířecí

⁵² Z malířů jmenujme Jana Kotíka a Václava Tikala

⁵³ Josef RABAN K Druhé části konference SČVU IN Tvar IV. 1952 číslo 9, strana 259

⁵⁴ V plénu byly zástupci ministerstva průmyslu, informací a osvěty, ministerstva vnitřního obchodu, zástupci výroby a prodeje a svaz českých výtvarných umělců. Z výtvarníků to byly například Otto Eckert, Jan Kaplický, Julie Kováčiková, Otto Rothmayer

⁵⁵ Karel HERAIN Poradní sbor pro výtvarnou hodnotu keramických a porcelánových výrobků in Tvar IV. 1952 číslo 5-6, s160- 161

figury, pohádkové postavy, ale i Traktorista [6].... Pro zmíněné umělce představovala spolupráce s porcelánovým průmyslem v těžké době vítaný zdroj příjmu.

Jeden z mála šťastných případů, kdy došlo k zařazení výtvarníků do výroby na plný úvazek, souvisel s vznikem výtvarného oddělení v Klášterci nad Ohří, které založil roku 1948 akademický malíř Václav Křížek. O této osobě je k dispozici minimum informací a není dokonce znám ani žádný jeho návrh. Je těžko soudit, proč se angažoval zrovna v porcelánu, snad šlo o výše zmíněnou pomoc výtvarníka výrobě. Pod jeho ochranou, coby člena KSČ byl v Klášterci zaměstnán Karel Havlíček, původním povoláním právník, amatérský surrealistický malíř, pro kterého se stalo výtvarné středisko únikem z dělnické profese. Od roku 1949 zde působil i nesmírně pilný a učenlivý Jaroslav Ježek, který zběhl z pedagogické fakulty v Praze. Mezi jejich úkoly patřila práce v propagačním oddělení a tvorba nových dekorů, kterými byly modernizovány staré modely. Výtvarníci se účastnili i kontraktačních jednání pro případ, že by zahraniční odběratel požadoval drobnou změnu tvaru (úchytky, ouško). Nicméně pracovali v permanentní nejistotě, protože byl neustále zpochybňován jejich skutečný přínos pro podnik, kde se díky neutuchajícímu zájmu vyráběl pouze osvědčený předválečný soubor 2500 v rokokovém stylu. Situace se zhoršila roku 1950 odchodem Václava Křížka z Klášterce. Výtvarné oddělení přechodně zachránil ředitel Jan Zach, který byl téhož roku povolán do Klášterce ze závodu v Loučkách. Podle svých slov nechával Ježka s Havlíčkem, aby si dělali svoje a držel nad nimi ochranou ruku, ačkoli za jeho působení do roku 1952 pro výrobu žádný zvláštní přínos nepředstavovali. Krom velkého množství skvělých návrhů na dekory vznikali spoluprací Ježka s Havlíčkem i malované talíře[7], misky, vázy[8] a moderní plastiky[9]. Ty samozřejmě ani neměly ambice být do sériové výroby přijaty, ale ředitel Zach jejich tvůrcům v činnosti nebránil. Jejich tvorba vycházela z Havlíčkových fantaskních kreseb. Plastiky vesměs zobrazují zvířata v nezvykle pokroucených pozicích, jejichž proporce jsou podivně deformované. Povrch plastik dotváří neorganický lineární dekor. Styl těchto plastik má obdoby pouze v surrealistickém sochařství.

Tyto výtvary hodnotí s uznáním Jana Hofmaisterová,⁵⁶ a snad její zásluhou se některé kusy ocitly ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea. Oba výtvarníci byli v roce 1952 přesunuti na Klášterecký zámek, kde působili do roku 1954, kdy bylo

⁵⁶ Jana HOFMAISTEROVÁ Klášterecký porcelán in Tvar IV. 1952 číslo 1, strana 27

výtvarné oddělení zrušeno. Význam spolupráce Ježka s Havlíčkem pro porcelánový design netkví ani tak v jejich tehdejších návrhářské aktivitě, realizováno bylo jen zanedbatelné množství návrhů, ale spíše v pozdější Ježkově tvorbě, kterou spolupráce s Havlíčkem zásadně ovlivnila. Minimální využití nadějně tvorby obou výtvarníků výrobou na přelomu padesátých let, kdy se v Evropě začaly prosazovat moderní tvary a dekory, znamenalo pro český porcelán tragickou chybu.

Jak bylo zmíněno ze strany porcelánek poptávka po návrzích na nové servisy nebyla a vypsána soutěž dopadla neslavně. V roce 1949 byl veřejnosti představen rozsáhlý porcelánový soubor profesora keramické školy v Bechyni Bohumila Dobiáše[10]. Ten se do práce pustil pravděpodobně z vlastní iniciativy. Servis tvarově navazoval na kvalitní funkcionalistické předválečné soubory, ale oproti například Sutnarovu servisu pro Družstevní práci z roku 1932[11], kladl důraz víc na funkci, než na formální dokonalost. Nezvyklé je řešení konvice, která nemá výlevku vyrůstající z těla, ale po vzoru džbánů tvoří elegantní křivkou hubičku. Dekor se omezil na barevnou linku při okrajích. Těžko říci, zda se zde Dobiáš záměrně odchyluje od funkcionalistické doktríny a užívá méně strohé, hravější tvarosloví, jaké se v té době oběvovalo ve světě.⁵⁷ Šlo však spíše o náhodnou koincidenci. Časopis *Tvar* nový soubor chválil především za praktičnost a masivnost, předurčující ho k běžnému užívání v dělnických domácnostech.⁵⁸ Jeho lidovost prý dokazoval i fakt, že je určen na obyčejnou černou kávu a nikoli pro drahé moka. Podle fotografií se jednalo o skutečně kvalitní soubor. Byl vhodný pro každodenní užívání a díky nenáročné výrobě a dekoraci optimální pro poválečnou dobu. Při nízké ceně se mohl dobře prodávat i v zahraničí. Přestože *Tvar* ohlašoval jeho brzký prodej a ve Staré Roli bylo prý již částečně hotové výrobní zařízení, k sériové výrobě nakonec nedošlo. Nejpravděpodobnějším vysvětlením je skutečnost, že v této době provozy ztěžší zvládaly dosáhnout produkci stávajícího zboží v dobré kvalitě a k nákladnému zařazení nového tvaru do výroby prostě nebyla vůle. Tento i další případy lze jednoznačně přičíst zániku tržního, tedy konkurenčního prostředí v československém průmyslu, které mělo za následek ztrátu motivace pro jakékoli změny.

⁵⁷ V NSR se Josef Hillerbrandt, Heinrich Löffelhardt a Wilhelm Wagenfeld zabývali navrhováním servisů pro které je typická právě hybná, hravá elegantní forma uvolňující přísnost funkcionalizmu.

⁵⁸ Josef VIDRA Jídelní soubor Bohumila Dobiáše in *Tvar* II. 1949 číslo 4, 112-113
Josef VIDRA Bohumil Dobiáš in *Tvar* II. 1949 číslo 9-10, 293-296

DVĚ SOUTĚŽE 1950

Roku 1950 proběhly dvě další soutěže na nový porcelánový soubor. O jejich průběhu jsem nenašel jiné informace, než v časopise *Tvar*. První z nich vyhlásil národní podnik Sklo a porcelán. Soutěžící měli navrhnout nový tvar stolního porcelánového či keramického souboru pro šest osob. Jak hodnotí Josef Vydra,⁵⁹ výsledky soutěže vyznamenané cenami opět nevybočily z pouhého upravování starých vzorů. Mezi oceněnými byl Petr Tučný, kladně hodnocený již v minulé soutěži. Porotu zaujala zejména strojová jednoduchost, důraz na funkci a oproštění od plastického dekoru. Bohužel, fotografie pouze dokumentují ergonomické přednosti souboru a nikoli soubor samotný, takže není možné jeho kvality posoudit. Soutěže se poprvé účastnili absolventi ateliéru keramiky a porcelánu Otto Eckerta z Vysoké školy uměleckoprůmyslové, která měla studenty na takové úkoly řádně připravit. Soutěžící odevzdali své návrhy pouze ve skice, ačkoli k vytvoření sádrového modelu není nutné žádné zvláštní technické zázemí. Důvodem mohla být nedůvěra výtvarníků v soutěž s pramalou nadějí na realizaci návrhů. Nedá se vyloučit ani příliš krátký termín pro odevzdání.

První místo vyhrála Marie Rychlíková - Pohlraichová[12], druhé získala její spolužačka Lidie Hladíková[13]. Nutno říci, že nejde o příliš zajímavé návrhy. Oba si jsou dost podobné: hruškovité tělo konvic s důrazem na stabilitu, z něhož vyrůstá krátká výlevka, zvonovité tvary šálků. Podle skici lze těžko soudit, ale není možné se ubránit dojmu, že by lépe vyznělo jejich provedení v keramice. Pro porcelán působí příliš těžkopádně. Dále se soutěže účastnili i Pravoslav Rada a Jarmila Hejdová- Holečková, jejichž návrhy nebyli publikovány. Josef Vydra v článku uvádí, že pro moderní porcelán je typické snížení linie, která dodává nádobí stabilitu. Zde se plně projevuje izolovanost tuzemských odborníků, protože ve významných evropských porcelánkách udávajících trend, jako jsou německý Rosenthal a Hutschenreuther či Italské Ginori, lze sledovat koncem padesátých let příklon k vertikalitě. Ta přispívala k odlehčení a větší eleganci zejména konvice. Tento trend k nám přišel až v polovině padesátých let. Je ale možné, že Vydra míní modernost ve smyslu přizpůsobení se cílové skupině, tedy

⁵⁹ Soutěž národního podniku Sklo a porcelán in *Tvar* III. 1950 číslo 3, 81-83

pracujícímu lidu, jehož požadavky se výrazně lišily od vkusu dobře sytovaných vrstev západní evropy, které si mohly vybírat zboží z široké nabídky.

Soutěž nicméně vyzněla do stracena. Ocenění výtvarníci očekávali, že budou osloveni výrobou ke spolupráci, ale nestalo se tak. Pro absolventy VŠUP to znamenalo velkou desiluzi. Šlo o jeden z impulsů, proč začali hledat hlavní pracovní náplň v atelierové keramické tvorbě.

Druhou soutěž pořádal koncem roku 1949 přímo výrobní závod - Thunská porcelánka v Klášterci nad Ohří. Vedení porcelánky šlo však spíše o to, naoko vyhovět hlasům, žádajícím obnovu sortimentu, než o skutečnou snahu uvést do výroby nové zboží. V roce konání soutěže se závod stále potýkal s provozními problémy i při výrobě omezené na jediný soubor - tvar 2500.

Podmínky soutěže stanovily provedení modelů v porcelánovém materiálu, nebo v sádře. I tak soutěžící část návrhů odevzdali jen na papíře. Soutěž byla dotována třemi cenami v celkové výši 65 tisíc korun, což se stalo pro některé soutěžící hlavním impulsem k účasti. Sešlo se dvanáct návrhů, z nichž jen jediný vyhovoval všem formálním podmínkám (jejichž znění neznáme). Úroveň soutěže hodnotil Karel Hetteš jako velmi slabou⁶⁰. Porota se prý mohla vážně zabývat pouze dvěma návrhy, od Jaroslava Jetmara a Jaroslava Ježka, zaměstnanců Klášterecké továrny. Jetmarův tvar Junior [14] byl skvělým designérským počinem. Nese už prvky předznamenávající „bruselský“ styl, tedy výlevku přímo vyrůstající z těla, aerodynamický tvar, či úchytky tvaru ploutve. Výraz dotváří lineární zvlněný dekor, který tvar dynamizuje. Jetmar se, mimo jiné i záměrným vyosením otvoru konvice, nevědomky řadí mezi evropské progresivní návrháře porcelánu, kteří se bouřili proti strohosti funkcionalismu příklonem k určité hravosti. Právě to však porota Jetmarovy vyčetla.⁶¹ Konstatovala sice určitý přínos, ale kriticky hodnotila fakt, že působí příliš exkluzivně (což, jak se zdá, v této době vyznívalo pejorativně). I z toho je patrné, že doba na progresivní design a v Čechách dosud nedozrála.

Ježek návrh obeslal pouze na papíře[15]. Ozvláštnění dosti konvenčního vejčitého tvaru konvice dosáhl jejím zploštěním ze stran. Podle vzpomínek pana Jetmara se Ježek soutěže účastnil až na poslední chvíli s vidinou 3000 Kčs, které soutěžící obdrželi za účast.

⁶⁰ Karel HETTEŠ: Soutěž Thunské továrny na porcelán in Tvar III. 1950 číslo 3, 83-84

⁶¹ Podle pana Jetmara mu byl členem poroty Karlem Hettešem vyčítán nesmyslně aerodynamický tvar

Podle Václava Křížka z porovnání obou soutěží vyplývá, že absolventům VŠUP chybí zkušenost z tovární výroby. Nemají dostatečné znalosti o funkci a únosnosti materiálu a je pro ně vesměs typický keramický výtvarný názor, který, aplikován na mnohem jemnější porcelán, působí těžkopádně. Naopak lidé z výroby prý nejsou schopni oprostit se od tvarů se kterými přicházejí denně do styku. Buďto je napodobují, nebo se až křečovitě snaží udělat něco úplně jiného a mají sklon k exkluzivitě a extravaganci.⁶²

Jak ukazují i odmítnuté návrhy, které *Tvar* prezentoval bez udání autora jako odstrašující případ, panoval tehdy mezi teoretiky (Hetteš, Vydra) přímo odpor vůči odvážnějším a nekonvenčním návrhům.

Křížek hodnocení obou soutěží uzavírá v tom smyslu, že by se prostřednictvím osvětové výstavy potenciální návrháři měli nejprve seznámit s historickým vývojem porcelánového souboru jako takového a zároveň s následováníhodnými vzory z ciziny. Žádná taková výstava ani podobné akce se však nekonaly. Tato i další soutěže byly vlastně jen formalitou. Výroba o žádné inovace nestála, protože se stále slušně prodávaly stávající konvenční tvary.

⁶²Václav KŘÍŽEK: Pokusy o nový porcelán a kameninu in *Tvar* III. 1950 číslo 3, 80-81

STUDENTI VŠUP A VÝROBA

Atelier keramiky a porcelánu profesora Otto Eckerta byl ustaven v roce 1948 v rámci reorganizace pražské Uměleckoprůmyslové školy. Výuka se zaměřovala na přípravu absolventů pro spolupráci s výrobou. Podle pamětníků se kvalita výuky postupem času výrazně zlepšovala. Zatímco absolventi prvních ročníků⁶³ si stěžovali na nedostatečné technické zázemí a nízké Eckertovy pedagogické schopnosti, mladší⁶⁴ naopak tvrdí, že kvalita výuky, včetně praktického zvládnutí technologie splnila jejich očekávání. Studenti průběžně prováděli školní práce z oblasti porcelánového designu, často přímo v továrních provozech. Pomáhali jim v tom staří zkušení modeléři, často Němci. Pokusy o prosazení svých návrhů do výroby označují pamětníci: Pravoslav a Jindřiška Radovi či Marie Rychlíková, kteří na konci čtyřicátých let působili v porcelánkách na praxi, za neúspěšné. Přestože právě k navrhování pro výrobu se studenti během studií připravovali, na závodech prý museli dělat především pomocné práce. Jejich vliv na vzhled výrobků se omezoval na tvorbu dekorů. Nejčastější využití výtvarných schopností studentů byla péče o podnikové nástěnky. První ročníky ateliéru se dle vlastních slov při své tvorbě inspirovali především starou asijskou keramikou.⁶⁵ To nevadilo v případě ateliérových prací, keramické pojetí je však vesměs typické i pro jejich návrhy pro porcelánovou výrobu. To jim oprávněně vyčítal i Bohumil Južnič, který považoval v „době nových technických a tvůrčích možností“ za nesmyslné, když výtvarník tvaruje nádoby pro sériovou výrobu tak, aby působily rukodělně.⁶⁶

Južnič však považuje za nezbytné změnit dosavadní sortiment porcelánek⁶⁷. Považuje za nepřipustné, aby při výrobě a distribuci nádobí, tedy předmětu denní potřeby, který formuje vkus pracujících lidí, byla zohledňována jen komerční hlediska. Poukazuje na to, že „*distribuce domácímu spotřebiteli někdy bezostyšně rozprodá brak, aby se jí v bilanci neobjevil jako ztráta.*“ Upozorňuje na dosah kulturních škod, na psychologický vliv na socialistického člověka, způsobený užíváním „*šmejdu, který neuspokojí nikoho: ani dělníka, který ho musel udělat,*

⁶³ Pravoslav Rada, Marie Rychlíková

⁶⁴ Jindřich Marek, Blažena Martinková, Jarmila Hejdová

⁶⁵ Podle vyprávění manželů Radových a M. Rychlíkové nebyly v té době k dispozici žádné zahraniční časopisy.

⁶⁶ Bohumil JUŽNIČ Nádoby na výstavě keramiky in Tvar VI. 1954 číslo 8, s255-258

⁶⁷ Bohumil JUŽNIČ: O stolním nádobí in Tvar V.1953 číslo 9s 276- 299

ani prodavače a nejméně toho, kdo si ho koupil, z nedostatku něčeho lepšího.“ Vyzývá proto mladé výtvarníky z VŠUP k odmítání „*banálních požadavků trhu, jakož i naivních, dezorientovaných laiků.*“ Južnič se zde jeví jako teoretik naprosto neznalý poměrů v porcelánové výrobě, kde právě požadavky trhu a desorientovaní laici rozhodovali o tom, co se bude v porcelánovém průmyslu vyrábět. Južničův zkreslený pohled na tuto problematiku potvrzuje i jeho neustálé usilování o definitivní zavržení jakékoli inspirace historickými slohy, kterým se však i nejlepší světový designéři porcelánu nikdy striktně nevyhýbali.

Střízlivěji se touto problematikou zabýval na stránkách *Tvaru* Jaroslav Pýcha.⁶⁸ Nejprve dosti odvážně kritizuje sedmiletý vývoj porcelánového průmyslu po válce: „*Musíme si otevřeně přiznat, že naše výroba se ještě potácí ve starých vyjetých kolejích,....Keramické závody se sice zbavily kapitalistických organizačních forem, avšak ve způsobu vyrábění, nebylo učiněno nic, hlavně pokud jde o estetickou a výtvarnickou hodnotu keramických výrobků. Výroba je stále v zajetí starého soukromě-kapitalistického myšlení.*“ Příčinu stagnace Pýcha vidí realisticky v tom, že podniky jen plní plány a normy a nevydávají žádné prostředky na vývoj. Běžný výtvarník totiž neměl vlastní zázemí ani prostředky aby mohl provádět své návrhy v materiálu a vzorky nabízet výrobě.⁶⁹ Zde je nutno poznamenat, že v porcelánovém průmyslu systém, kdy by výroba přijímala návrhy od solitérních výtvarníků, nikdy a nikde nefungoval. Jako jediné možné řešení Pýcha navrhuje zřízení výtvarně-výzkumné provozovny, tedy malého provozu, kde jsou zaměstnání nejschopnější technologové a modeléry kteří dokonale provádějí návrhy výtvarníků. Tento závod by vyráběl referentské vzorky, které by předával velkým provozům k sériové produkci. Pýcha zde vizionářsky formuluje princip funkčního vývojového závodu, jak byl o několik let později skutečně zřízen v Lesově. Protože po válce v Čechách chyběli výtvarníci, kteří by porcelánovou tvorbu považoval za svůj hlavní obor, obrací Pýcha svou naději logicky k absolventům VŠUP. Kupodivu nezmiňuje možnost, že by kvalitní designéři mohli vzejít také přímo z výroby, jak se v budoucnu v mnoha případech stalo.

Trochu jinak než absolventi nejstarších ročníků líčily situaci mladší absolventi Eckertova ateliéru. Ti byli připravováni především pro spolupráci s porcelánkou

⁶⁸Jaroslav PÝCHA : Naše keramika a VŠUP in *Tvar* V. 1953 číslo 7-8, 236- 241

⁶⁹ Jediný kdo se o to usilovně pokoušel byl Pravoslav Rada, žádný jeho návrh nebyl hromadně vyráběn.

v Duchcově, pro kterou měli navrhovat nové figurky. Informace můžeme čerpat mimo jiné z katalogu výstavy Vnitřní zařízení pracoviště a obydlí⁷⁰, která v roce 1952 probíhala v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Prezentován zde byl i dekorativně užitkový porcelán a figurky, vyráběné v Duchcovské porcelánce. Kromě figurek externě spolupracujících sochařů Jiřího Bradáčka a Ludmily Vojířové[16], byly vystaveny i figurky mladých Eckertových studentů. Jejich práce prezentují ojedinělý projev socialistického realizmu v České porcelánové plastice. Od Hany Benešové to byl Fenek[17], kterého podle vyprávění dcery spodobnila podle živého modelu v pražské ZOO, dále Žnečky[18], tedy dvě vesnické ženy při odpočinku a Dělnice s olejníčkou, provedená v biskvitu[19]. K té její spolužačka Blažena Martiníková provedla pandán-plastiku Zedničky[20]. Z její tvorby vystavily ještě poeticky laděnou Trojici tančících dívek s holubicí[21] a naturalisticky pojatého Lachtana[22].

Duchcovská porcelánka se zavádění ideologicky zabarvených návrhů do výroby spíše bránila, protože o ně nebyl velký zájem. Z dnešního pohledu se však jedná vesměs o velmi dobré plastiky, což se již nedá říci o figurce pohraničníka od studentky VŠUP Jaroslavy Hejdové, působící jako zmenšená velká socha[23] Jak bylo dříve zmíněno, socialistický realizmus byl pro studentky jediným povoleným uměleckým východiskem. Bylo však na jejich úvaze, jestli se budou věnovat ideologicky neutrálním tématům, nebo se svou tvorbou budou na propagandě aktivně podílet.

⁷⁰ V podtitulu katalogu je uvedeno, že jde o výběr typů a prototypů z výrobních programů národních a družstevních podniků první československé pětiletky.

ROK 1954, POČÁTKY ZMĚN

Od roku 1953 docházelo k určitému politickému uvolnění mezi Východem a Západem. Země Sovětského bloku, včetně Československa, vyhlásily v politické i ekonomické oblasti „nový kurz.“ Svůj díl na tom měla i smrt Stalina a Gottwalda.⁷¹ Na plenárním zasedání UVKSČ ROKU 1953 zazněla dokonce i kritika příliš dogmatického pojetí socialistického realizmu.

Objevila se potřeba vyrovnat prohlubující se disproporci mezi rozvojem těžkého a lehkého průmyslu.⁷² Politické špičky si uvědomovaly, že potlačování lehkého průmyslu způsobuje československému hospodářství velké ekonomické škody, stejně jako masová podpora těžkého. Toho roku skončil přidělový systém, otevřel se trh, avšak přes stoupající příjmy obyvatel nestoupala adekvátně produkce a nabídka spotřebního zboží. Lidé dávali najevo nespokojenost s nízkou životní úrovní, lišící se křiklavě od politických proklamací.

Potřeba výroby kvalitního zboží denní potřeby, zazněla na XIX. sjezdu KSSS⁷³ a následně i na X. sjezdu KSČ, kde byla vyslovena i nutnost užší spolupráce výtvarníků s výrobou.⁷⁴ Hospodářským pracovníkům sjezd uložil povinnost vyrábět pro vnitřní trh jakostní zboží v hojném výběru.⁷⁵ Pracovníkům obchodu sjezd přikázal nepřijímat z výroby „každý šmejd“, ale žádat kvalitu a vkus.

Josef Raban a Jan Kotík, v souvislosti s plánovanou výstavbou nových bytů, vítají vznik Poradního sboru pro bytovou kulturu, jehož úkolem bylo koordinovat vývoj a výrobu nového zboží souvisejícího s bydlením. Navrhují, ve prospěch zlepšení vkusu lidu, vyškolit výtvarně vzdělané prodavače, kteří by ve specializovaných obchodech nabízeli jen kvalitní sortiment a vyvíjeli jakousi osvětovou činnost.⁷⁶ Toho roku dostalo Výtvarné středisko pro průmysl skla a jemné keramiky,

⁷¹ Podle Jiřího Knapíka bylo „tání“ ovlivněno do jisté míry i následky procesu se Slánským v roce 1952, viz K počátkům „tání“ v české kultuře 1951-1952 in Zlatá šedesátá 42-55

⁷² Karel KAPLAN Proměny české společnosti 1948-1960 strana 86 Praha 2007

⁷³ Josef RABAN/Jan KOTÍK Současný stav a úkoly průmyslového výtvarnictví in Tvar VI 1954 Číslo 1 strana 1.

⁷⁴ Josef RABAN X.sjezd KSČ a výtvarné umění in Tvar VI. 1954 číslo 7, strana 195

⁷⁵ Josef RABAN O prohloubení naší výtvarné výchovy, in Tvar V. 1953 číslo 1, strana 33

⁷⁶ Josef RABAN/Jan KOTÍK Současný stav a úkoly průmyslového výtvarnictví in Tvar VI. 1954 číslo 1, strana 1

spadající pod Textilní tvorbu,⁷⁷ od ministerstva lehkého průmyslu za úkol připravit tři nové soupravy pro porcelánový průmysl. K tomu účelu vyhlásilo veřejnou soutěž, ke které vyzvalo jak výtvarníky zabývající se užitkovou keramikou, tak zaměstnance z porcelánové výroby. Václav Tikal hodnotí výsledky této soutěže následovně: *“Žel, tato akce znovu odhalila nedostatky se kterými jsme se setkali už v dřívějších soutěžích. U většiny výtvarníků je to nedostatek citu pro porcelán a neznalost technologie, u modelářů z výroby je to nedostatek výtvarného citu. Akce znovu dokumentuje fakt, že školení keramici zůstávají v izolaci od průmyslové výroby a jen pomalu a těžce se zbavují vlivu škol, kde se zabývají převážně jen pórovinou. Z tohoto důvodu se soutěž valně nelišila od dřívějších, v průměru byla charakterizována nejistotou, tápáním a bezradností. Tam, kde bylo možno konstatovat jistotu, shledali jsme se s eklektickou prací, nebo kameninovým pojetím.”*⁷⁸

I letmý pohled na otištěné návrhy dává Tikalovi za pravdu. Žádný z nich nepůsobí dojmem nějaké inovace. To se týká jak absolventů VŠUP Pravoslava a Jindřišky Radových[24], tak i výtvarníků z výroby Karla Havlíčka[25] a Jaroslava Ježka[26]. Náznak modernosti přinesl jen návrh Jana Hahna[27], modeléra porcelánky v Loučkách, který dal tělu konvice vejčitý tvar, užívaný například západoněmeckou firmou Rosenthal[28]. Moderní dojem však kazí historizující výlevka, ucho i tvar úchytky, které posouvají celkový dojem ke klasicistnímu vyznění.

Nabízí se otázka, zda v rámci zadání, jehož znění neznáme, výtvarníci nepodlehli určité přehnané autocenzuře. Mohli tak reagovat na kategorické odsuzování moderního pojetí při předchozích soutěžích. Nedostatek invence překvapuje zejména u návrhů Jaroslava Ježka a Karla Havlíčka, jejichž tvorba byla jinak velmi progresivní. Snad sehrál roli fakt, že jejich působení v Klášterci bylo v té době v silném ohrožení. Stále bylo poukazováno na malou praktickou využitelnost práce obou výtvarníků. To mělo za následek zrušení střediska téhož roku a definitivní odchod Havlíčka do dělnické profese.

Ministerstvo průmyslu od soutěže očekávalo konečně nějaké výsledky, kterými by naplnilo stranické proklamace o rozšíření sortimentu. Nejspíše proto rozhodlo, i přes zjevně nevalný výsledek, některé návrhy přepracovat a zavést do výroby.

⁷⁷ Vzniklo v roce 1952 a v oblasti porcelánového průmyslu do té doby nevyvíjelo žádnou činnost

⁷⁸ Václav TIKAL Budeme mít nové tvary porcelánových souprav ?, in Tvar VI. 1954 číslo 6.
strana 192

Výtvarné středisko, jak píše Tikal, *“spoléhá na vydatnou pomoc všech zkušených modelářů a ostatních techniků ve výrobě, bez nichž si ukončení tohoto úkolu nedovedeme představit. Pohovor s autory ukázal radostnou skutečnost, že modeláři, soudruzi německé národnosti, nabídli našim výtvarníkům nejužší spolupráci a nejčastější styk. Výtvarníci tuto nabídku s radostí vítají a s uznáním kvitují.”* Z toho vyplývá, že i po osmi letech od konce války, měli garantovat vznik kvalitních servisů neodsunutí Němci. O schopnostech českých dělníků v porcelánovém průmyslu to mnoho dobrého nevypovídá. Akce však opět vyšuměla do ztracena a k přijetí žádného z návrhů do výroby nakonec nedošlo. Jedním z účastníků soutěže byl i Karel Valoušek[29] , profesor Střední keramické školy v Praze, jehož činnost je třeba zmínit. Jak nás informuje jeho nekrolog,⁷⁹ věnoval se v letech 1953-1955 soukromě navrhování porcelánových souborů. Z článku nevypлívá, zda je nabídnul nějakému závodu, či komisi, každopádně sériově vyráběn žádný nebyl. Při pohledu na prototypy[30] se není možné opět ubránit dojmu, že by tvarům, stylově navazujícím na předválečnou tvorbu, více svědčila keramika. To platí i pro Valouškovy porcelánové vázy s krystalickými glazurami, inspirované orientem.

⁷⁹ Jana HOFMEISTEROVÁ: Karel Valoušek, in Tvar VIII. 1956 číslo 1, strana 23

VÝROBA PRVNÍCH MODERNÍCH TVARŮ

První, v Čechách sériově vyráběný moderní porcelánový servis vznikl v Klášterci nad Ohří. V roce 1954 se, po odchodu ředitele Jana Zacha vedení porcelánky ujal Jiří Příbyl. Ten zrušil výtvarné oddělení s poukazem na jeho malý přínos pro továrnu a nízkou oficiální kvalifikaci obou výtvarníků. Jaroslav Ježek přijal z nouze místo ředitele internátu a Karel Havlíček odešel do Kadaně, kde se do konce života živil jako dělník.

Po návratu z Hanoverského veletrhu, kde byly vystaveny již moderní poválečné tvary, se však nový ředitel rozhodl rozšířit sortiment o nový moderní tvar. Podle modeléra Jaroslava Jetmara, který byl úkolem pověřen, se nejednalo o žádný pokyn shora, ale autonomní rozhodnutí ředitele, čemuž napovídá i fakt, že nešlo o žádnou soutěž ani schvalování nějakou komisí. Pověřit úkolem jednu osobu vyšlo totiž výrazně levněji. Zadání znělo tak, aby servis sice působil moderně (jako předlohu prý Příbyl přivezl několik souprav a reklamní prospekty konkurenčních firem), ale nelišil se příliš tvarově od zaběhlého sortimentu.⁸⁰ Jetmar vytvořil návrhy na kávový[31] i čajový [32] servis během několika málo měsíců. Tělo bylo spíše tradiční, moderní vzhled mu dávaly úchytky a převýšené úzké ucho. Nový servis byl pojmenován Giovanna, na počest italské herečky Giovanny Ralli,⁸¹ jejíž přítomnosti na IX. Karlovarském filmovém festivalu ředitel Příbyl šikovně využil k propagaci nového výrobku. Giovanna byla v nabídce Československé keramiky do počátku šedesátých let. Ředitele Příbyla můžeme dnes vnímat jako kontroverzní osobu. Byl to komunistický kádr, kterému bylo jedno, zda vede porcelánku, nebo jiný podnik. Jako negativní cítíme fakt, že zrušil výtvarné oddělení, následkem čehož Karel Havlíček definitivně odešel z porcelánového průmyslu. Nicméně díky tomu, že svévolně zadal Jetmarovi vytvoření souboru bez výběrového řízení, či schválení komisí, jako první rozhybal stojaté vody porcelánového průmyslu.

Ke konci roku 1954 začaly na popud vládního usnesení z 29. června 1954 na velkých závodech vznikat Technicko výtvarná střediska. Ta formálně

⁸⁰ To proto, aby se dal vyrábět na stávajícím technickém vybavení, což bylo snazší a levnější.

⁸¹ Dalibor FIALA: Giovanna in Glas Review XI. 1956 číslo 11 nestránkováno

spadala pod Ústřední výtvarné středisko skla a jemné keramiky v rámci Textlní Tvorby. Nové soubory vznikaly podle návrhů zkušených modelérů, často Němců. Návrhy sice musela schválit komise Ústředního střediska, ale přijetí do výroby záviselo na zahraniční poptávce. Požadavky teoretiků, či potřeby tuzemského trhu nebyly brány v potaz.

Modelér Jan Prášil vytvořil ve Staré Roli hladký tvar Andrea[33] , vyráběný později jako kávový, čajový i jídelní servis.⁸² Tvar konvice byl možná inspirován servisem „E“ [34] , který Richard Latham navrhnul v roce 1952 pro Rosenthal. Modernost Andrei je docílena zúženým uchem a úchytkou tvaru ouška, užitou poprvé na tvaru 2000 Rosenthalem[35]. Paralelně byl nabízen tvar Fortuna, lišící se od Andrei jen úchytkou tvaru knoflíku. Dá se tedy předpokládat, že autor měl k dispozici předlohy z ciziny. Historizující tvar Roma [36] Prášil vytvořil na objednávku italského trhu.⁸³ Právě proti takovým tvarům teoretici v tisku brojili. To opět potvrzuje, že pro vedení porcelánek byl export důležitější, než ohnivé hlasy teoretiků.

Proklamované zapojování absolventů VŠUP do tvorby nových tvarů se ani tentokrát příliš neujalo. Podle článku v *Sklář a Keramik*,⁸⁴ vznikla spoluprací modeléra Prášila s výtvarníkem Vladimírem Tichým kostra velkého souboru čítající čajový, kávový a jídelní servis[37]. Jedná se o historizující tvar bez jakýchkoli moderních prvků, jakoby patřící ještě do meziválečného období. Šlo asi o objednávku ze zahraničí, jako v případě Romy. Vzhledem k tomu, že jsem o tomto tvaru už nenašel žádné další zprávy, dá se předpokládat, že se do výroby nedostal. Jinak k spolupráci pražských umprumáků s výtvarnými středisky nedocházelo. Důvodem mohla být jejich malá chuť dojíždět z Prahy na Karlovarsko a zároveň i neochota výroby zdržovat vývoj spoluprací s nezkušenými výtvarníky.

V Chodově vytvořil Jan Hahn kompletní soubor Cornelia[38]. Podle všeho se jedná o zmodernizovaný návrh z loňské soutěže, který Hahn protáhl do výšky podle trendu západního trhu. Výlevka velké změny nedoznala, zcela nově je vytažené úzké ucho. Úchytka sníženého víčka má oblíbený tvar ouška. Nápadně podobný tvar Gloriana[39] navrhl v roce 1950 Wilhelm Wagenfeld pro

⁸² Miroslav ZACH Porcelain from the Stará Role Works in Glas Review XII. 1957 číslo 3 nestránkováno

⁸³ Jaromíra MARŠÍKOVÁ Classic Beauty in Glas Review XII.1957 číslo 1 nečíslováno

⁸⁴ Václav TIKAL Thunská-nový tvar-nové dekory in Sklář a keramik VI. 1956 číslo 6 strana 149

západoněmeckou porcelánku Thomas Marktrechwitz. Moderně pojatý byl i Hahnův čajový a jídelní servis Lidia[40] elegantních zaoblených linií. Hahnovi prý prospěla cesta na zkušnou v zahraničí.⁸⁵ To potvrzuje inspiraci západní produkcí a zároveň naznačuje, že vyvolení jedinci mohli již tehdy uskutečnit cestu na západ. Podrobnosti této cesty se mi nepodařilo zjistit.

Výše zíněné servisy svou výtvarnou kvalitou překonaly veškeré návrhy ze soutěží a vesměs vyhovovaly i nárokům teoretiků, které jsem výše rozepsal. Časopis Tvar však namísto nadšení jejich vznik zcela ignoroval. Důvodem spatřuji v tom, že se autoři článků zabývali jen tvorbou svého vyvoleného okruhu výtvarníků, zejména absolventů VŠUP. Například Jana Hofmaisterová se pochvalně vyjadřuje o návrhu na porcelánový servis Pravoslava a Jindřišky Radových[41], vyvzorovaný roku 1955 spolu s několika dalšími předměty v Březové.⁸⁶ Jednalo se už o několikátý neúspěšný pokus Radových angažovat se v porcelánové výrobě. Servisu se po funkční stránce nedá nic vytknout, ale není jaksi designérsky zajímavý. Podobně působí o dva roky mladší soubor[42, 43], presentovaný na výstavě obou manželů v roce 1957.⁸⁷ Návrh kombinuje komponenty z porcelánu a keramiky, jak bylo zvykem například ve Skandinávii.

Tyto servisy dokumentují i propastný rozdíl v řemeslné kvalitě mezi návrhy absolventů VŠUP a tvary, které provedli, pro veřejnost anonymní, modeléři ve výrobě. Zatímco tehdejší tovární výrobky působí precizním dojmem a plně využívají jemnost a křehkost porcelánu, soubory Radových působí jako by byly točeny na hrnčířském kruhu. Radův tvrdošíjně keramický přístup, kterým spolehlivě pokazil většinu svých návrhů pro porcelán, potvrzuje i jeho pozdější názor na moderní trendy v porcelánové výrobě: „*Máme mnoho aerodynamických porcelánových servisů a figur. To je velký omyl! Základem keramické technologie je přece kruh, ať sádrařský, nebo hrnčířský. To znamená že tvary točené jsou nejvhodnější a nejpřirozenější.*“⁸⁸ Dodnes zatrpklá obvinění pražských keramiků, kteří se tolikrát neúspěšně snažili své návrhy do výroby prosadit, se s odstupem zdají neoprávněná. Jak napsal Václav Tikal⁸⁹: *Škoda, že vývojová oddělení nebyla zřízena už dávno protože nás tato liknavost stála v mnohých směrech postavení na*

⁸⁵ Václav TIKAL Nové tvary v porcelánu in Sklář a keramik VII. 1957 číslo 7 strana 213

⁸⁶ Jana HOFFMAISTEROVÁ Keramika Pravoslava a Jindřišky Radových in Tvar VII. 1955 číslo 7-8 s228-235

⁸⁷ Josef RABAN Keramika dnešní doby in Tvar IX 1957 číslo 7, strana 197-216

⁸⁸ Zdena HLVOVÁ: Před mezinárodní výstavou keramiky in Domov 1962 číslo 2 strana 4

⁸⁹ Václav TIKAL Nová užitková souprava v porcelánu in Sklář a Keramik V. 1955 číslo 6 strana 137

světových trzích. Zdůrazňuje, že aktuálně populární a žádané návrhy někteří čeští výtvarníci(Ježek, Havlíček i sám Tikal) nabízeli již před šesti lety a byli s posměchem odmítnuti....⁹⁰

⁹⁰ Žádné Tikalovy návrhy, ani zmínky o nich, se mi nepodařilo nalézt.

VINOHRADSKÉ VÝTVARNÉ STŘEDISKO

Ve výrobě dekorativního porcelánu byla situace, oproti výrobě servisů, zcela odlišná. Ke konci roku 1954 vzniklo výtvarné středisko Spojených keramických závodů, umístěné v právě zrušené keramické škole v Praze na Vinohradech. Jeho hlavním úkolem bylo vytvářet návrhy na nový figurální porcelán pro závod v Duchcově. Šlo hlavně o to, nahradit umělecky bezvýznamné, často nevkusné historizující figurky moderními. Ty měly zobrazovat „společensky nezávadné“ náměty (hlavně žádné rokokové galantní scény), které zároveň vzbudí zájem trhu. Část návrhů přebírala porcelánka v Duchcově a část se vyráběla v malých sériích přímo ve středisku.

Výtvarníci střediska se rekrutovali z čerstvých absolventů Ateliéru porcelánu a jemné keramiky profesora Otto Eckerta na VŠUP. Ten své žáky na počátku padesátých let na tvorbu figurálního porcelánu připravoval. Vedoucím střediska byl Václav Dolejš, který sám provedl jen nikterak zajímavou figurku Ježka.[44] Návrhováním figurek byly pověřeny tři bývalé spolužačky. Blažena Martiníková vytvořila několik Dívek v plavkách,[45] figurky dětí, například Holčičku s medvídkem[47] či šaškem. Coby náhrada za rokokové dámy vznikly Baletky. Jarmila Hejdová provedla několik realisticky ztvárněných zvířecích figurek, například Zebru[48] či Žirafu. Její doménou byly figurky ze sportu, například Diskařka či Bruslařka.[49] Hana Benešová se nechala při tvorbě figurek inspirovat svým okolím. Tak vznikla Batolata s kačerem[50] a s maňáskem zbodobňující autorčinu dceru. Pejsci Benešové jsou jen obyčejní voříšci[51] v nijak vznešených pozicích. Sympatie vzbuzuje Myška. Za skvělý považuji návrh na Popelku,[52] která byla ovšem k nepoznání zohavena masovou výrobou v Duchcově.[53]. Výtvarnice se stylově držely sorely, jak byly naučené na VŠUP. Náměty však byly většinou zcela apolitické a tak můžeme lidské figurky hodnotit jako celkem povedený žánr, dokumentující dobu vzniku. Příkladem budiž dívka v dvoudílných plavkách.

Se střediskem stále externě spolupracovali i další výtvarníci jako Vincent Vingler či Jiří Bradáček. Výrobou malých sérií vysoké kvality se zde zabývala skupina velmi schopných dělníků, vesměs absolventů zrušené keramické školy.

Koncem roku 1954 bylo Ústřední výtvarné středisko postaveno před státně politický úkol vyrobit sérii figurek pro blížící se spartakiádu. Figurky cvičenců musely být ve velkém množství dodány na trh během půl roku od zadání. Snad proto úkol nebyl svěřen pražskému středisku, ale přímo duchcovské porcelánce. Zadání určovalo, aby výtvarníci zachytili cvičence v typických pozicích. Úkolu se ujali stálí spolupracovníci Ústředního výtvarného střediska akademičtí sochaři Vlasta Stunová, Helena Zenklová, Vladimír David[54] a Alena Krejčová.[55] Jak píše Tikal, vzhledem k malé zkušenosti s výrobou čekaly tvůrce velké technologické problémy, hlavně při výpalu. Figurky nestály, bortily se a musely být podpírány. Kvůli zakrytí kazů musely být dekorovány na glazuru a nikoli solí pod glazurou, jak se původně plánovalo. Původní návrhy představovaly relativně kvalitní příklad porcelánové plastiky ve stylu socialistického realismu. Tikal hodnotil výsledky kladně,⁹¹ v *Tvaru* litovali, že byly návrhy ve výrobním procesu poškozeny špatným provedením kresby v obličeji.⁹² Ještě menší nadšení dává najevo monogramista P. S., autor článku Akumulace aneb hrůzy v porcelánu ve *Výtvarné práci*.⁹³ Ten, po drtivé kritice na trhu stále nabízených figurek v rokokovém stylu a hlavně nových parafrází na ně, píše o nových návrzích: „Druhou eventualitou jsou nové modely, především akty a soudobé pokusy o žánry. Tady dosahují naše výrobky skutečně mezinárodní úrovně nevkusů. Barevnost ještě zvyšuje jejich kýčovitost a lascivitu. Je na výrobě, aby začala spolupracovat s dobrými výtvarníky. Pak by snad nemohly vznikat takové masové umělecké pohromy, jako jsou figurky s náměty ze spartakiády.“ Na obhajobu zúčastněných výtvarníků je třeba dodat, že autor hodnotil velkosériové výrobky, které se od dobře propracovaných modelů úrovní zpracování zásadně lišily.[56]

Velkosériová výroba byla pro výtvarníky zásadním problémem, protože na další osudy svého návrhu neměli žádný vliv. Podle vyprávění Blaženy Martiníkové a Jarmily Hejdové se potýkali i s nekonečnými připomínkami komisi, kdy museli své návrhy několikrát, často zcela zbytečně upravovat, než byly přijaty.

Jak nás informuje *Sklář a keramik*,⁹⁴ vyslyšeli zástupci distribuce stížnosti na nekvalitní zboží z NDR a pověřili středisko, aby započalo vzorování užiteč-

⁹¹ Václav TIKAL: Nové tvary ve skle a keramice, in: *Sklář a keramik* V, 1956, č. 4, 90.

⁹² Jindřich ŠVEC: Upomínkové předměty pro 1. celostátní spartakiádu, in: *Tvar* VII, 1955, č. 5, 134–137.

⁹³ P. S.: Akumulace aneb hrůzy v porcelánu, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 10, 6.

⁹⁴ Václav TIKAL: Nové tvary dekorativních předmětů, in: *Sklář a keramik* VI, 1956, č. 8, 199.

dekorativních předmětů (vázy, dózy, svícny, popelníky), které byly po válce v Čechách staženy z výroby. Návrhy byl pověřen Vladimír Tichý. Ten v této době tvořil ještě poměrně klasické tvary, ale od počátku experimentoval se solnými dekory, které se staly typické nejen pro jeho pozdější bruselský soubor, ale i pro porcelánový design přelomu padesátých a šedesátých let vůbec.

VZNIK VÝVOJOVÉHO STŘEDISKA LESOV

Zásadní událostí, která ovlivnila porcelánovou tvorbu v Čechách, byl vznik Vývojového střediska v Lesově, k němuž došlo ve srovnání s ostatními závody se zpožděním až v roce 1956. Ředitel klášterecké porcelánky Příbyl tak učinil pravděpodobně na nátlak shora, protože sám dva roky předtím výtvarné středisko zrušil a výtvarníky obecně považoval za nadbytečný luxus pro provoz porcelánky. Je rovněž možné, že po úspěchu servisu Giovanna počítal s rozšiřováním sortimentu o další soubory a tudíž s nutností zřídit pro tyto účely specializované pracoviště. Rozhodl se středisko umístit nikoli přímo v Klášterci, ale v Lesově u Karlových Varů, kde stála zrušená porcelánka Lenhart, v té době užívaná jako sklad obilí. Volba padla na Lesov i proto, že tam ředitel bydlel a chtěl mít své výtvarníky pod kontrolou.⁹⁵ Prvními pracovníky střediska byli modeléři Jaroslav Jetmar, Aleš Trpkoš a Ladislav Vavřina. Na Jetmarovu přímluvu Příbyl posléze zaměstnal i Jaroslava Ježka, který se rok dost neúspěšně potýkal s funkcí ředitele internátu. Postupně vznikala malý provoz zaměstnávající další pracovníky, převážně absolventy Střední keramické školy v Karlových Varech.

Původně měl Jaroslav Ježek jen navrhovat dekory, ale záhy se projevil jako velmi schopný návrhář tvarů. Ještě téhož roku vznikly na základě jeho návrhů dva moderní servisy. Na rozdíl od „variací“ na západní zboží udávající trend, které vznikaly v ostatních střediscích, našel Ježek od počátku originální výraz.

Rosana[59] byla hladkým servisem se spíše konzervativním oblým tvarem konvice, které dynamizovalo výrazné ucho. Víčko zdobily plastické vrypy a nevšedně řešená úchytka tvaru zahnuté stopky. Právě úchytka, ke které jsem nenašel žádnou analogii tvar ozvláštňuje.

Soubor Kleopatra[60] už představuje ryze moderní servis. Všechny duté části souboru stojí na výrazně žebrované patce, což je opět osobité řešení. Otvor konvice je konkávně projmutý, zapadá do ní víčko s nápadně velkou ouškovitou úchytkou. Převýšené ucho zde elegantně doplňuje převýšená výlevka, která při nalévání musí způsobovat vytékání z hrdla konvice. Funkce je zde nenásilně

⁹⁵ Informace poskytl Jaroslav Jetmar.

potlačena ve prospěch estetického dojmu, s čímž se u Ježka setkáme ještě v mnoha dalších případech. Estetický dojem je ovšem impozantní, všechny komponenty jsou skvěle vyvážené a tvoří dokonalý celek. Obě novinky ještě téhož roku převzaly porcelánky Dalovice a Konkordia Lesov, které spadaly pod kláštereckou porcelánku. Je otázkou, proč byla Kleopatra, přes svou nekonvenčnost, moderní výraz a zároveň funkční nedostatky, vůbec přijata do výroby. Jak to, že byla dříve tak přísnou a konzervativní komisí schválena? Vysvětlením může být zájem zahraničních odběratelů. Nabízí se i domněnka, že ministerstvo průmyslu vyzvalo všechny podniky k rychlé inovaci sortimentu a jiný tvar zrovna nebyl k dispozici. V dlouho stagnujícím českém porcelánovém designu to v každém případě znamenalo obrovský průlom. Lesov se díky sehranému týmu mimořádně talentovaného návrháře Jaroslava Ježka a skvělých modelérů v čele s Alešem Trpkošem stal nejprogresivnějším z vývojových středisek. Ježek byl jmenován vedoucím výtvarníkem střediska a mohl se věnovat projektům, které by ještě před několika lety nebyly myslitelné. Podrobněji o nich pojednám v dalších kapitolách. Přestože se tyto výrobky mohly směle měřit se špičkovou evropskou produkcí, časopis *Tvar* jim nevěnuje ani zmínku. Možným důvodem byl fakt, že v nejbližších letech tyto výrobky směřovaly pouze na zahraniční trhy, tuzemští spotřebitelé si museli počkat do počátku šedesátých let. Proto snad nebylo považováno za vhodné o jejich výrobě veřejnost informovat.

POČÁTEK DRUHÉ PĚTILETKY

Rokem 1956 začala druhá pětiletka. Směrnice strany a vlády na léta 1956 až 1960 ukládaly mimo jiné „... ve výrobě *spotřebního zboží považovat za hlavní úkoly zavádění a zvyšování výroby nových druhů zboží, rozšiřování sortimentu a zlepšování jakosti a vnější úpravy nabízeného zboží... Bude třeba využít všech schopných umělců, kteří mohou přispět k zdokonalení výrobků i vychovávat nové mladé pracovníky. Bude nutné zjednat podmínky nezbytné pro jejich úspěšnou práci.*“⁹⁶

Josef Raban v *Tvaru* navrhuje v rámci plnění těchto úkolů zřízení vývojového závodu, který by byl vyňat z běžné plánovací praxe. Tím pravděpodobně naráží na fakt, že stávající vývojová střediska sice produkovala nové modely porcelánového zboží (to platilo i pro další průmyslová odvětví), ale ty byly poplatné požadavkům zahraničních odběratelů a nezohledňovalo potřeby českého trhu. Za nezbytný Raban považuje vznik sekce průmyslových výtvarníků ve Svazu českých výtvarných umělců. Jejich dosavadní postavení mezi umělci považuje za nedůstojné, což potvrzuje tím, že „*ani ve vedení svazu výtvarníků, ovládaném malíři a sochaři, ani na ministerstvu kultury nebylo a zřejmě ani není pochopení pro skutečnost, že užité umění a průmyslové výtvarnictví tvoří základ národní kultury.*“⁹⁷

Nutnost změny v porcelánovém průmyslu požaduje i malíř Jan Kotík,⁹⁸ který se při recenzi výstavky Ústředního výtvarného střediska skla a jemné keramiky pozastavuje nad tím, že zatímco ve sklářském průmyslu došlo v krátké době ke značnému zlepšení, úroveň produkce porcelánek je stále velmi slabá. Pokud Kotík přiznává některým souborům žádoucí příklon k modernímu pojetí, vyčítá jim, že jen obměňují to, co už bylo vytvořeno v NSR. Vzhledem k absenci obrázků není bohužel možné zjistit, jaké tvary Kotík tak nepříznivě hodnotí. Snad měl na mysli nové tvary zmíněné v minulých kapitolách. Je s podivem, že Kotík zavrhuje inspiraci cizími vzory, což byla v té době jediná cesta, jak se zbavit provinčnosti a alespoň částečně držet krok s evropským vývojem. Vzájemné

⁹⁶ Josef RABAN: K organizaci našeho průmyslového výtvarnictví, in: *Tvar* VIII, 1956, č. 9, 257–261.

⁹⁷ Josef RABAN: Diskuse o užitém umění, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 11, 6.

⁹⁸ Jan KOTÍK: Interní výstavka Ústředního střediska skla a jemné keramiky, in: *Tvar* VIII, 1956, č. 4, 127.

ovlivnění je v porcelánovém průmyslu běžné od prozrazení arkána a vzniku porcelánky ve Vídni.

Jako překvapivě chabé Kotík hodnotí kreslené návrhy na servisy od absolventů a studentů VŠUP. Opět jim vyčítá, že se dostatečně neseznámili s technologií, hlavní problém vidí v přílišné hrubosti neodpovídající porcelánu. Tento nešvar absolventů Eckertova ateliéru přičítá nedostatečné ochotě výroby spolupracovat se studenty a výtvarníky vůbec. V článku O našem průmyslovém výtvarnictví⁹⁹ Kotík píše: „*Výtvarník má, podle vedoucích naší výroby, od svého stolu napřed rozpoznat všechny finesy potřeb továrny, pro kterou navrhuje, aniž by do továrny sám vkročil. Tento názor se ovšem projevuje na úrovni továrních výrobků, která je nízká a podivně kontrastuje s pracemi výtvarníků, které vznikly v jejich ateliérových dílnách. Z nich by bylo možné sestrojit kolekci, která by nás v celém světě daleko lépe reprezentovala než to, co se dnes v oboru malířství a sochařství s oficiálním posvěcením vystavuje.*“ Pravdou ovšem je, že pražští výtvarníci si spolupráci přesně takhle představovali a trávit čas v pohraničí, nebo tam dokonce na plný úvazek pracovat, se jim vůbec nechtělo. Ateliérová práce byla oborem, který jim výtvarně mnohem lépe vyhovoval, což ze zpětného pohledu potvrzuje právě kvalitativní rozdíl mezi jejich volnou tvorbou a návrhy pro výrobu.

Hledání příčin nedostatků v sortimentu a kvalitě zboží se stalo častým tématem článků v tisku. Otakar Mrkvička¹⁰⁰ označil za jednoho z hlavních viníků nevyhovujícího stavu porcelánové výroby aparát socialistického obchodu, jehož vedoucí kádry „*zpupně a nepoučeně, nekulturně a hrdě rozhodují vždy proti novým a původním myšlenkám. Oni mají na svědomí ty hrůzné výtvary, které v každém okresním městě prodává Sklo a porcelán.*“ Poprvé zde naplno zazněla oprávněná obžaloba distribuce coby brzdy vývoje.

Na zástupce distribuce apeloval i Václav Tikal.¹⁰¹ Poukazoval na fakt, že v obchodech se prodávají zahraniční porcelánové výrobky často nízké umělecké úrovně, zatímco o českou keramiku a porcelán, jejichž kvalita se na základě vládního usnesení již výrazně zvýšila, distributoři nemají zájem.

Snad pro zlepšení výše zmíněných nedostatků byla v říjnu 1956 ustavena Stálá komise pro posuzování výrobků sklářských a jemné keramiky. Komisi

⁹⁹ Jan KOTÍK: O našem průmyslovém výtvarnictví, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 8, 3.

¹⁰⁰ Otakar MRKVIČKA: Diskuse o užitém umění, in: *Výtvarná práce* V, 1956, č. 11, 6.

¹⁰¹ Václav TIKAL: Nové figurální modely a jejich odbyt, in: *Sklář a keramik* VI, 1956, č. 1, 45.

zřízené rozhodnutím ministryně spotřebního průmyslu a ministra vnitřního obchodu čestně předsedal ředitel UPM Emanuel Poche a profesori Otto Eckert a Jan Kavan. Dále zde byli zástupci obou ministerstev a samotní výtvarníci. Složení komise bylo vyvážené, protože v ní zasedali i technologové, kteří posuzovali, zda se dá návrh sériově vyrábět. Zástupci obchodu zase hodnotili komerční možnosti návrhu.

Emanuel Poche ke zřízení komise napsal obsáhlý referát.¹⁰² Poukazuje na fakt, že „*na domácím trhu se ocitají převážně vývozní přebytky a venku neprodejný šunt*“. Zdůrazňuje, že pokud se výroba přizpůsobí špatnému vkusu zahraničních, tedy převážně kapitalistických trhů, totéž nevkusné zboží se ocitne v českých obchodech. Poche dále vyzývá k ukončení kopírování cizích vzorů a naopak k tvorbě osobitého českého skla, porcelánu a keramiky pro tuzemský trh. Autor zde opomíná praktickou stránku věci, kdy český porcelánový průmysl produkoval obrovské množství zboží určeného pro vývoz. Jeho vlastností měla být přijatelnost pro co největší množství potenciálních zákazníků. Dobrou prodejnost kýčů Poche připisuje nízké výtvarné úrovni obyvatelstva. Jedním z hlavních úkolů komise proto měla být jeho postupná převýchova. K té by měla pomoci celostátní síť výběrových prodejen, kde by školení prodavači prodávali jen komisí schválené zboží. Několik takových prodejen nakonec po letech vzniklo. Výchovně však mohly zasahnout jen zlomek obyvatel.

Komise schvalovala návrhy jak od externích výtvaníků, tak i vzniklé přímo ve výrobě. Zasedala čtyřikrát do roka, vždy v některém ze závodů. Hlavním cílem mělo být zamezení výroby předmětů pod hranicí vkusu. Přes rozhodnutí komise však o zařazení návrhu do sériové výroby rozhodovali především nákupčí, kteří posuzovali hlavně šance na zahraničních trzích.

¹⁰² Emanuel POCHE: Zřízení stálé komise pro posuzování výrobků sklářských a jemné keramiky, in: *Sklář a keramik VII*, 1957, č. 1, 20.

EXPO 1958 V BRUSELU

Veškeré dosavadní inovace v porcelánové výrobě byly ovlivňovány požadavky zahraničního trhu, což znamenalo sice příklon k moderním evropským trendům, ale zároveň určité tvůrčí omezení zúčastněných výtvarníků.

Situace se mění s přípravou na Expo 1958 v Bruselu. Po roce 1948 byla účast Československa na mezinárodních výstavách a veletrzích omezena na východní blok a rozvojové státy. To způsobilo značnou izolaci a přispělo k opoždění vývoje za západní konkurencí. Světová výstava se měla původně konat již v roce 1955, ale díky kulminaci studené války byl termín odložen. Po Stalinově smrti a následné Chruščovově kritice stalinského kultu, docházelo k postupnému oteplování vztahů mezi východem a západem. První vlaštovkou byla česká účast na XI. trienále v Miláně, kde však byla naše expozice omezená na kolekci skla.

Expo 58 v Bruselu, kterého se zúčastnila většina významných zemí světa, mohlo poprvé od konce války vyjádřit společnou naději na koexistenci obou ideologických táborů, rychlý technický vývoj, ovšem využitý k mírovým účelům. Podle Jindřicha Santara Expo mělo, „*přispět k rozkvětu účinné světové solidarity, založené na úctě k lidské osobnosti*“.¹⁰³

Ústřední heslo výstavy znělo „Bilance světa pro svět lidštější“. Oba zneprátelené tábory chápali výstavu jako možnost nenásilné agitace a vzájemného soupeření. Přestože naše účast musela být v Sovětském Svazu odsouhlasena¹⁰⁴, měla naše země možnost se představit světu jako svébytný kulturní stát a nikoli pouze jako jeden ze sovětských satelitů.

Svou rozlohou a produkcí patřil československý pavilon k největším. Přestože celou expozicí prorůstal silný důraz na ideologické poselství, oproti ostatním pavilonům východního bloku to bylo v únosné míře.

V roce 1956 byla zřízena samostatná Vládní komise pro československou expozici na světové výstavě. Autor scénáře Jindřich Santar¹⁰⁵ rozdělil expozici s názvem „jeden den v Československu“ na tři části: Práce v ČSR, Odpočinek

¹⁰³ Jindřich SANTAR: Všeobecný řád světové výstavy v Bruselu 1958, in: Světová výstava v Bruselu Expo 58 Praha 1961, nestr.

¹⁰⁴ Usnesení vlády ČSR proběhlo 26.10.1955

¹⁰⁵ Původně byl autorem scénáře Adolf Hofmaister

v ČSR a Kultura v ČSR. Oddíl skla a keramiky měl na starosti architekt Josef Saal. Porcelán byl vystaven spolu s keramikou v samostatném oddělení, některé exponáty zdobily i expozici „Československý vkus“, jejímž tvůrcem byl Jan Kybal. Přes slogan „jeden den v Československu“ mající navodit v návštěvníkovi pocit, že je vystavováno běžné spotřební zboží, užívané socialistickým člověkem, nebyl vystaven žádný užitkový soubor z dosavadní nabídky.

Roku 1957 vyzvalo Ústřední výtvarné středisko pro průmysl skla a jemné keramiky výtvarníky k vzorování návrhů servisů a dalších porcelánových výrobků výhradně pro světovou výstavu. Výtvarná střediska jednotlivých porcelánek měla za úkol se plně věnovat návrhářům z řad absolventů VŠUP, jejichž práce měla být motivována i poměrně vysokým finančním příspěvkem. Realizovat jejich návrhy měli přednostně nejschopnější modeléři. Nabízí se otázka, proč se autorsky nepodíleli tak schopní modeléři jako Jan Hahn¹⁰⁶ či Jan Prášil, kteří v předešlých letech vytvořili soubory velmi slušné úrovně. Namísto nich byli povoláni keramici, jejichž dosavadní tvorba v porcelánu nebyla příliš přesvědčivá. Vysvětlením může být složení Umělecké komise bruselské výstavy a Ústřední výtvarné komise, které jmenovalo ministerstvo spotřebního průmyslu. Zasedali v nich významní umělci, například Alois Fišárek, Karel Svolinský, Karel Štipl, Emanuel Poche a také Otto Eckert. Ten měl velmi pravděpodobně největší vliv na výběr exponátů ze svého oboru a od začátku preferoval své bývalé studenty z VŠUP. Podle jakých kritérií proběhl konečný výběr dnes není zcela jasná. Nedá se ani zjistit, které návrhy nebyly přijaty a proč. Vše nasvědčuje tomu, že obě komise tentokrát nesledovaly běžná schvalovací hlediska, kde dominovaly ideologické faktory a komerční potenciál návrhů. Zdá se, že výtvarníci byli k modernímu pojetí přímo vyzváni. Autoři si byli vědomi výjimečnosti této zakázky a popustili uzdu své fantazii. Václav Tikal vzpomíná na přípravy na Expo takto: *„Od počátku bylo nám jasné, že se nám naskýtá jedinečná příležitost k pokusu o vybočení z konvenčního myšlení v otázkách výroby moderního porcelánu a byli jsme přesvědčeni, že se bruselská výstava stane mezníkem jak v tvorbě, tak ve výrobě porcelánu.“*¹⁰⁷

Oproti například Sklářským výtvarníkům, kteří se již v roce 1957 podíleli na expozici na XI. trienále v Miláně, neměli výtvarníci z oblasti porcelánu dosud

¹⁰⁶ Hahn se na přípravách podílel pouze jako modelér cizího návrhu.

¹⁰⁷ Václav TIKAL: Porcelán pro restauraci Čedok na Světové výstavě v Bruselu, in: *Sklář a keramik* VIII, 1958, č. 8, 245.

žádnou přímou zkušenost s mezinárodní konkurencí. Přesto i z dnešního hlediska můžeme uznat, že vesměs obstáli. O míře inspirace dostupnými západními časopisy můžeme jen spekulovat. Ve vývojovém středisku Lesov vyvzořoval Václav Tikal spolu s modelérem Alešem Trpkošem soupravu Brusel.[61] Jednalo se o tvar zcela moderní, nepřiliš extravagantní, se zřejmým důrazem na funkci. Tělo konvice má dvojkónický tvar, úchytka má módní tvar ouška. Tato souprava byla oceněna zlatou cenou a později zavedena do výroby v Concordii Lesov. Následně vznikl i čajový a jídelní servis, vyráběný v Božíčanech.[62] Díky svým funkčním kvalitám se souprava úspěšně vyráběla do konce šedesátých let.

V Březové provedl modelér Jan Vít velký čajový a jídelní soubor Pravoslava a Jindřišky Radových.[63] Oproti jejich předchozím návrhům lze konstatovat odklon od předválečných či orientálních tvarů a naopak příklon k současným evropským trendům. Konvice má kolem konkávně vykrojeného hrdla nízký límec, výlevka organicky vyrůstá z těla. Úchytka je tvarována kónicky, takže tvoří s víčkem tehdy oblíbený tvar přesýpacích hodin, což užila již dříve porcelánka Arzberg na svém modelu 2000,[64] oceněném v roce 1954 zlatou medailí na X. milánském trienále. Přes spolupráci se skvělým modelérem působí soubor manželů Radových opět keramickým a jaksí nepřecizním dojmem. Nikoli tento čajový soubor, ale jeho kávovou a jídelní verzi prodávalo ve svých prodejnách družstvo Dílo. Soubor byl, alespoň podle inventární karty UPM, vyráběn ve Vývojovém závodě Lesov. Za jakých okolností, je záhadou.

Rudolf Haubner, modelér německé národnosti, vyvzořoval ve Staré Roli soubory Marie Rychlíkové a Děvany Mírové. Velké chvály se dočkaly servisy vyrobené pro bruselskou restauraci Čedok. Jejich dekor byl podřízen výtvarnému řešení interiéru restaurace, kterou navrhl prof. Alois Fišárek. Marie Rychlíková vyvzořovala soubor určený pro běžné servírování,[65] který však nepůsobí příliš prakticky. Kónicky tvarovanou konvici zdobí efektní, ale nepraktický límec, možná inspirovaný souborem od Harryho Stälhanea,[66] vyráběný porcelánkou Rörstrands Porslinsfabriker.¹⁰⁸ Ucho sice působí dynamicky, ale z hlediska ergonomie nepřiliš funkčně. Soubor v nevelké sérii vyráběla na počátku šedesátých let porcelánka v Nové Roli.

Zapékací misky navržené Děvanou Mírovou[67] působí velmi dekorativně díky elipticky protaženým okrajům v kontrastní barvě. Velmi podobně řešila své

¹⁰⁸ Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.

misky z roku 1956 firma Josiah Wedgwood & Sons.¹⁰⁹ Mírová ještě vytvořila soubor pro slavnostní prostírání.[68] Konvice je, stejně jako mléčenka, tvarována velmi organicky. Tvaru dominují převýšená víčka se stopkovitou, našikmo seseknutou úchytkou, kterou použila o dva roky dříve Mariane Westman na keramickém souboru firmy Rörstrands Westfabriker.¹¹⁰ Terina a cukřenka pravděpodobně pocházejí ze staršího souboru, čemuž napovídají úchytky, jež tvarově vůbec nekorespondují se souborem. Lineární dekor souboru navrhla Jiřina Kaplická. Původně měl být proveden pod glazurou, ale pro neochotu výroby byl nakonec proveden na ni.¹¹¹ Soubory pro restauraci se vyráběly v malé sérii, takže výrobní zařízení, velká část investice do výroby nového tvaru, již bylo hotovo. K výrobě souborů Děvany Mírové nejspíš z důvodu nezájmu zahraničních obchodních zástupců nakonec nedošlo.

Druhý soubor Marie Rychlíkové byl vybrán pro expozici.[69] Konvice kuželového tvaru má zapuštěné víčko, což už autorka užila na svých keramických souborech. Cukřenka bez víčka je velmi dynamicky konkávně projmutá, ucha působí moderně, přesto jsou plně funkční. Tento tvar se nejen nedočkal výroby, ale v budoucnu nebyl ani vystaven či publikován. Dá se předpokládat, že již ani fyzicky neexistuje.

V Duchcově vyvzorovali za pomoci modeléra Faixe (křestní jméno se nepodařilo zjistit) své moka soupravy Vladimír Tichý a Václav Dolejš. Tichého konvice[70] se tvarově dost podobá konvici ze souboru Muzeum[71] od Evy Zeiselové.¹¹² Fotografie tohoto souboru vyráběného v první polovině čtyřicátých let v Casteleton China v New Yorku publikoval v roce 1949 časopis *Tvar*.¹¹³ Tichý opět užil podglazurní solnou dekoraci doplněnou zlatem na glazuru. Soubor získal zlatou medaili, ale nikdy nebyl sériově vyráběn.

Konvice Dolejšova servisu[72] působí spíše jako moderní plastika než funkční nádoba na kávu. Přestože Dolejš s porcelánem již několik let pracoval, působí konvice, na rozdíl od ostatních částí souboru, příliš masivním dojmem typickým pro ručně modelovanou keramiku. Naopak skvěle tvarované šálky působí velmi subtilně. I v tomto případě soubor vylepšuje skvělý solný dekor. Do sériové výroby se nedostal.

¹⁰⁹ Gilliane NAILOR: New shapes for the table, in: *Design* 1957, č. 108, 42.

¹¹⁰ Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.

¹¹¹ Alexej KLUSÁK: Rozhovor nad šálkem kávy, in: *Domov – krása – zdraví* I, 1960, č. 1, 13.

¹¹² Noěl RILEIOVÁ: *Dějiny užitého umění*, Praha 2004, 401.

¹¹³ Karel HETEŠ: Nový americký porcelán, in: *Tvar* I, 1949, č. 1, 30.

V lesovském středisku Jaroslav Ježek připravoval tvar Oblázek, užívající v prvních verzích aerodynamického vzhledu vesmírné lodi.[73] Konečná verze, kterou vytvořil spolu s Jaroslavem Jetmarem, má už zcela biomorfní tvar, sice velmi efektní, ale naprosto nevhodný jak pro výrobu, tak pro běžné užívání.[74] To se dá říci i o návrhu, provedeném ve skice, pojmenovaném Brusel,[75] kde se snoubí organické tvary s aerodynamickými. Poté, co ředitel Příbyl tyto extravagance definitivně zakázal, sám Ježkovi načrtnul na litografický kámen přibližnou siluetu konvice budoucího tvaru Elka, pojmenované podle písmene L, značky lesovského střediska. Elku[76] Ježek vyvzořoval spolu s modelérem Alešem Trpkošem. Biomorfnost i aerodynamičnost zamítnutých návrhů se zde uměřeně snoubí v dokonalé harmonii. Výlevka plynule vyrůstá z těla jako větev z kmene, jehož mírné nachýlení ve směru výlevky dokonale vyvažuje křivka ucha. Dynamičnost tvaru doplňuje jakoby odporem vzduchu ohýbající se úchytka víčka. Přestože konvice více připomíná moderní plastiku než funkční nádobu, dá se používat a navíc není po technologické stránce náročná na výrobu. Zatímco cukřenka opakuje motiv projmutého hrdla konvice a mléčenka je její zjednodušenou verzí, tvar šálku i podšálku je až na ouško zcela konvenční. Pokud bychom se snažili nalézt nějaký vzor pro Ježkovy elegantní linie, můžeme zmínit soubor Interplay[77] vyráběný od roku 1953 severoamerickou firmou Iroquois China.¹¹⁴

V Bruselu Elka získala Grand Prix, tedy nejvyšší ocenění. Fakt, že se jedná o návrh na skutečně světové úrovni, potvrzuje i pochvalné vyjádření v britském časopise *Design*.¹¹⁵ Zatímco předešlé dekory byly s různými tvary volně kompatibilní, tvar Elky skvěle dotvářejí dekory navržené Ježkem přímo pro ni. Mezi nejznámější patří lineárně zlatem provedená stylizovaná labuť na černobílém podkladu, volavky či hráči póla, jejichž rozhybané linie tvar skvěle doplňují. Velmi decentně působí fond provedený solí pod glazurou, tvořící s bílou barvou glazury kontrastní křivku.[78]

Jaroslav Ježek navrhl pro bruselskou restauraci soubor Asmanit[79] z varného porcelánu, se kterým se v té době experimentovalo. Tvarově vycházející ze souboru Kleopatra,[60] který vznikl o rok dříve. Jeho složkou byl prý specifický kaolín z Austrálie.¹¹⁶ Pro připravovanou výrobu se začal užívat

¹¹⁴ Design standards & education, in: *Art&Industry*, 1953, č. 330, 197.

¹¹⁵ New products et Brusel, in: *Design* 1958, č. 116, 50.

¹¹⁶ Podle vyprávění Jaroslava Jetmara.

tuzemský kaolín, načež porcelán pozbyl svou varnou schopnost a záhy přestal být v Dvorech, kde se výroba plánovala, vyráběn.

Na výstavu byli propašováni i Ježkovi koníci.[80] V Lesově se figurky nevyráběly, a tak nemohly být ani oficiálně nabídnuty komisi. Do Bruselu byly propašovány a sklidily velký obdiv. Ježek zde sice úročí léta strávená s Karlem Havlíčkem, ale výtvarně se posouvá dál. Koníci jsou oproštěni od dosavadního pojetí porcelánové figurky. Jednotlivé části, včetně soklu, spolu tvoří soustavu plynulých křivek. Jejich výtvarná stylizace, založená na potlačení detailů a zdůraznění dynamiky pohybu, poznamenala český figurální porcelán následujících let.

Z užitkově-dekorativního porcelánu byly vystaveny talíře a vázy Vladimíra Tichého, Jindřicha Marka a Václava Dolejše. Ti užívali svorně techniky podglazurní solné dekorace.

Marek použil při své tvorbě polotovary talířů z běžné výroby. Na ně maloval solí buď obrázky ptáků, nebo jednoduché překrývající se pruhy, čáry a klikatky, ze kterých vznikaly nápadité dekory, působící až optické efekty. Podobně Marek zdobil i své lahvovité vázy.[82] Tichý provedl na velké mísy, pravděpodobně rovněž z výroby, skvěle stylizované malby chobotnice,[81] ptáků a ryb. Z Dolejšových prací zmiňme velkou organicky tvarovanou vázu zdobenou pruhy pod i nad glazurou.[83] Tyto originály sice do výroby nepřešly, ale ovlivnily způsob dekorování, užívaný v Duchcově v dalších letech.

Z porcelánové plastiky prošly výběrem kupodivu figurky ze stávající produkce. Od Jiřího Bradáčka byla k vidění plastika Žirafy[84] z počátku padesátých let, již moderně stylizovaná, abstrahovaná od přemíry detailů. Vladimír David provedl realisticky ztvárněné bojující Šermíře.[85] Od Vincence Vinglera byl vybrán nijak zvlášť oslnivý Racek.[86] Jiří Kaiser vytvořil stylizované postavy Heroda a Salome s hlavou Jana Křtitele na podnose.[86] Ludmila Vojířová provedla dívku s květinou a Dagmar Hendrychová tři postavy z *commedie dell'arte*. [87] Do výběru se nedostaly žádné plastiky odpovídající zásadám socialistického realismu. To by odpovídalo teorii, že vyšší kruhy (snad ÚV KSČ?) samy iniciovaly odklon od tohoto směru a pokus o srovnání se západním vývojem.

Podle některých výtvarníků způsobila špatná komunikace mezi Ústřední výtvarnou komisí a jednotlivými podniky redukci původně velkoryseji zamýšlené

koncepce. Vedení podniků, které nemělo z takových aktivit žádný prospěch, prý nechtělo uvolnit nejlepší modeléry pro komerčně nerentabilní projekt. Jak si stěžovali někteří výtvarníci,¹¹⁷ záslužná práce členů komisí nebyla nakonec plně využita, protože konečný výběr exponátů a jejich vystavení v závěru ovlivnili úředníci různých ministerstev. Ti prý s pozoruhodným nepochopením pro původní výtvarný a ideový záměr rozbili celkovou koncepci keramické expozice. Exponáty byly navíc nevhodně umístěny a špatně osvětleny.¹¹⁸

Nakonec je třeba zmínit i finanční ohodnocení výtvarníků, jejichž návrhy byly na Expo 58 použity. Původní dohody nebyly dodrženy. Pracovníci kanceláře generálního komisaře dostali za úkol, v rámci snižování nákladů, slíbené částky redukovat až na polovinu. Přestože takové úspory nemohly v celkovém rozpočtu sehrát důležitou roli, docházelo při vyjednávání s postiženými výtvarníky i k použití nátlaku. Možnost vyjet do Bruselu a shlédnout výstavu měla jen malá část z nich.

¹¹⁷ Děvana MÍROVÁ / Pravoslav RADA / Marie RYCHLÍKOVÁ: Keramika na Expo 58, in: *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 14, 4.

¹¹⁸ Václav TIKAL: Naše porcelánové soupravy v Bruselu, in: *Sklář a keramik* VIII, 1958, č. 8, 314.

NÁSLEDKY BRUSELSKÉHO ÚSPĚCHU

Nikým nečekaný úspěch československé expozice¹¹⁹ vyvolal v tisku rozporuplné reakce a nastolil různé otázky. Václav Zikmund píše: „*Naše expozice v Bruselu sklídila zasloužený úspěch. A přece se mezi námi vyskytují lidé, kteří říkají: To, že jsme byli úspěšní, je potěšitelné, ale to, co jsme tam z našeho umění vystavili, se pro nás většinou nehodí, už proto tu jde o pochybnou hodnotu, když to kladně hodnotí západ...*“¹²⁰ Většinově kladný ohlas výtvarné veřejnosti ilustruje názor tajemníka uměleckoprůmyslové sekce ČSVU Miroslava Jiráňka:¹²¹ „*Musí nám jít o to, abychom tento malý prostor našeho Bruselského pavilonu přenesli na nejširší plochu našeho společenského a kulturního života, abychom dobré výsledky tvůrčí práce uplatnili v každodenní praxi.*“ Adolf Hoffmeister zdůrazňuje nutnost kvalitní exponáty co nejdříve zařadit do výroby a prodeje. Slibuje si od toho pozvednutí úrovně vkusu občanů.¹²² Konkrétně k porcelánu se vyjádřil Václav Tikal. Úspěšné exponáty nepovažuje zdaleka za konečné a unikátní projevy, ale naopak za začátky nového směru, jehož hlavní hodnota má být v jednoduché formě a dokonalém provedení (těmto požadavkům odpovídá především jeho vlastní soubor). Nicméně nečekaný úspěch měl u Tikala za následek i přehnaně zvýšené sebevědomí: „*Brusel ukazuje každému, že je v naší moci stát se skutečnou porcelánovou velmocí, především pokud jde o prvenství v otázkách vkusu a umělecké hodnoty našich výrobků.*“¹²³

Skutečně to působí tak, že vítězství dokonce nad kapitalistickými státy na poli porcelánového designu navodil ve všech zúčastněných pocit, že český porcelánový průmysl je schopen ze dne na den vyrábět zboží světové úrovně a vydobýt si významné postavení na světových trzích.

Roku 1959 proběhl XI. sjezd KSČ. Opět zde byla zdůrazněna nutnost klást větší nároky na výrobu nových druhů zboží, zvyšující kulturu bydlení a obohacující život pracujícího lidu. V rámci dovršení kulturní revoluce vystoupila do popředí otázka definitivního překonání všech vlivů buržoazní ideologie. Mimo jiné to znamenalo i urychleně nahrazovat pozůstatky buržoazních forem

¹¹⁹ Expozice celkově získala 56 Velkých cen, 47 čestných diplomů, 36 zlatých, 7 stříbrných a 14 bronzových medailí. Celek byl oceněn Zlatou Hvězdou Světové Výstavy

¹²⁰ Václav ZIKMUND: I vkus je kulturní politika, in: *Kultura* II, 1958, č. 49, 3.

¹²¹ Beseda o tom, jaké by to mělo být, in: *Kultura* II, 1958, č. 49, 4.

¹²² Adolf HOFFMEISTER: Cena první ceny, in: *Kultura*, 1958, č. 40, 1.

¹²³ Václav TIKAL: Porcelán pro restauraci Čedok na Světové výstavě v Bruselu, in: *Sklář a keramik* VIII, 1958, č. 8, 245.

spotřebního zboží formami novými, moderními, socialistickému člověku bližšími.¹²⁴

Zásadní vliv Expa 58 na tyto změny dokumentuje článek, napsaný ještě předtím, než bylo vyhlášeno vítězství Československé expozice. Činovník exportní firmy Československá keramika zde o exportu porcelánu píše: „*My jsme tvarově zůstali hodně zpět. Teprve poslední rok částečně splatil mnohaletý dluh. Šli jsme opatrně a je třeba, abychom dnes i v budoucnu projevovali v tvarech méně revolučnosti než naši někteří konkurenti. Neuvážlivá tvarová politika, pokud jde o nové tvary, by mohla více uškodit než neprospět...*“¹²⁵ Po vítězství v Bruselu došlo k proměně opatrnické politiky v zásadní změnu orientace výroby na moderní, často extravagantní sortiment. Tomu, že šlo o pokyn shora, nasvědčuje projev ministryně spotřebního průmyslu Boženy Macháčkové-Dostálové ve Slovanském domě, kde předávala vyznamenání za úspěchy v Bruselu zástupcům průmyslu (nikoli výtvarníkům, ale ředitelům). V projevu mimo jiné zdůraznila: „*Dokázali jsme celému světu, že dovedeme vyrábět zboží nejen vysoké užitkovosti, ale že se vyznačuje i neobyčejnou uměleckou hodnotou a že odpovídá nejnáročnějším estetickým požadavkům... Světový ohlas tohoto úspěchu není samozřejmě krátkodobou záležitostí. Promítá se naopak do budoucích požadavků, které na nás bude mít nejen zahraniční, ale i tuzemský odběratel. Nyní je třeba, aby péče o zboží na export i pro tuzemsko byla stálým obsahem práce všech závodů.*“¹²⁶ Teď šlo jen o to, přeměnit onu „Potěmkinovu vesnici“ ve skutečnost.

Dalším důvodem pro zásadní modernizaci byl fakt, že na základě usnesení XI. sjezdu KSČ se plánovala výstavba nových bytů. Těch mělo do roku 1965 přibýt 629 tisíc a do roku 1970 jich mělo být 1 200 000.¹²⁷ Vznikla tak potřeba zajistit do nich nové, moderní vybavení, oproštěné od vlivu minulosti a korespondující s novou panelovou architekturou.¹²⁸ Proto došlo 1. ledna 1959 výnosem ministryně spotřebního průmyslu Boženy Macháčové k vzniku ÚBOK, tedy Ústavu bytové a oděvní kultury. Jeho předchůdcem byla Textilní tvorba, po které zdědil i budovu v Praze Na Příkopech. Úkolem ÚBOK mělo být vytváření dlouhodobého programu vývoje všech oblastí souvisejících s bydlením. K tomu

¹²⁴ Josef RABAN: XI. Sjezd KSČ a užité umění, in: *Tvar X*, 1959, č. 3, 65.

¹²⁵ Dr. Libor FIALA: Několik poznámek k problematice vývozu užitkového porcelánu, in: *Sklář a keramik VIII*, 1958, č. 7, 212.

¹²⁶ REDAKCE: Za úspěchy na Expo 58, in: *Sklář a keramik IX*, 1959, č. 6, 163.

¹²⁷ REDAKCE: Za splnění úkolů XI. sjezdu KSČ, in: *Sklář a keramik VIII*, 1958, č. 8, 226.

¹²⁸ Lída VACHTOVÁ: Nové podněty pro výrobu, in: *Kultura bydlení a odívání 1960*, č. 2, 42.

účelu byly zřízeny studie interiérů v experimentálních bytech na sídlišti Invalidovna. Ústav měl spolupracovat se školami výtvarného zaměření, se Svazem výtvarných umělců, s orgány vnitřního a zahraničního obchodu i ostatními celostátními organizacemi, ovlivňujícími oděvní a bytovou kulturu. Styk s výrobou probíhal tak, že výtvarníci z okruhu ÚBOK realizovali své návrhy ve spolupráci s podniky a naopak pro pracovníky z výroby pořádali semináře o nových výtvarných trendech. Porcelán byl spolu s keramikou, sklem a svítidly zařazen pod oddělení plastického vytváření.¹²⁹ Pracovali zde kromě jiných Václav Tikal, Jaroslav Pýcha, Václav Dolejš, Vladimír David a později i Václav Šerák. V období, kterým se zabýváme, plnil ÚBOK především funkci jakéhosi ústředí, zprostředkujícího mimopražským výtvarníkům styk s pražským děním. ÚBOK disponoval rozsáhlou knihovnou s velkým výběrem zahraničních časopisů, kterou měli návrháři k dispozici. Zaměstnaní výtvarníci zde měli existenční jistotu a zázemí pro tvorbu. K jejich povinnostem patřila i účast v různých komisích. Skutečný vliv ÚBOK na výrobu porcelánu nebyl velký, stále rozhodovala především exportní hlediska. Do výroby proniklo v prvním desetiletí jeho existence jen malé množství návrhů. Větší podíl na výrobě měl až od sedmdesátých let. V roce 1960 začal ÚBOK vydávat časopis *Kultura bydlení a odívání*. Měl vycházet čtvrtletně, ale vyšla pouze dvě čísla.

V médiích se koncem padesátých let opět hojně probírala spolupráce výtvarníků s výrobou, která se v Bruselu tak osvědčila. Josef Raban¹³⁰ několikrát vyjádřil své rozhořčení nad tím, že servis Děvany Mírové, prý tak oblíbený u hostů i zaměstnanců restaurace Čedok, výroba odmítla.¹³¹ K faktu, že se návrhy externistů málokdy dostanou do výroby, Raban říká: „*Komise prohlízejí, zkoumají, a odmítají špatné věci, dobré věci schvalují a vyzdvihují nové, pokrokové vzory, ale nakonec se tyto nové vzory neobjeví na trhu, poněvadž nákupci žádají pořád ty staré věci. K nápravě by jistě vedlo opatření, kterým by obchod byl zavázán odebrat alespoň minimální množství vzorů a tvarů, které komise ocení jako přínos nebo zvlášť označí jako pokrokové.*“

Snad pokusem o nápravu bylo zřízení výtvarných rad pro jednotlivá odvětví průmyslu. Za jejich vznikem k 1. lednu 1959 stály tyto instituce:

¹²⁹ Představujeme vám ÚBOK, in: *Kultura II*, 1958, č. 40, 7.

¹³⁰ Beseda o tom, jaké by to mělo být, in: *Kultura II*, 1958, č. 49, 4.

¹³¹ Podle pana Zacha byly všechny soubory z Bruselu nabídnuty zahraničním odběratelům a vesměs nebyly žádány. Žádný závod nechtěl vyrábět soubor, o který nestály zahraniční trhy.

ministerstvo spotřebního průmyslu, ministerstvo vnitřního obchodu, ministerstvo zahraničního obchodu, ministerstvo školství a kultury, ÚBOK a Výbor československých žen. Zástupci těchto institucí měli být v radách zastoupeni spolu s výtvarníky.

Vznik rad, který zároveň znamenal zrušení Stálé komise pro posuzování výrobků sklářských a jemné keramiky,¹³² měl být rozhodujícím krokem, jenž odstraní disharmonii mezi obchodem, výrobou a výtvarníky. Odborné komise měly působit jako poradní orgán ředitelů. Hlavním úkolem bylo posuzovat výtvarnou úroveň návrhů a prototypových vzorů, určených k masové výrobě. Měly usilovat zejména o to, aby *„výtvarná linie kolekcí vycházela z rozboru společenské potřeby, vyznačovala se souladem vzorů, barev materiálů a dbala přitom racionálního využití surovin a výrobního zařízení“*.¹³³

Podle vyprávění pamětníků ani rady, ani schvalovací komise nebyly nikdy zcela nestranné. Už proto, že se tam jednotliví výtvarníci střídali a vzájemně si vycházeli vstříc. Ředitelé porcelánek se necítili jejich rozhodnutími příliš vázáni. Pokud byla ve hře lukrativní zakázka, zařadili do výroby i neschválené návrhy, případně se nezdržovali čekáním na výrok komise a návrh přijali.

Snad jediný prokazatelný efekt pro český trh mohl přinést vznik tzv. generálních kolekcí. Ty měl tvořit sortiment, který by rozsahem vzorů a typů kryl základní obecnou potřebu, a to nejen po stránce kvality výrobků, ale i jejich nízké ceny. Neměly se skládat jenom z nových, ale i z vybraných starších modelů. Pro tuzemské obchody měly být kolekce závazné, čímž se, dle Kotíka, mělo zabránit libovůli nákupčích. Ti prý *„mají tendenci vidět obchodní věci často krátkozrace, politicky mylně, podceňovat spotřebitele a podléhat zbytkům měšťáckého vkusu“*.¹³⁴

Další angažování výtvarníků ve výrobě mělo být podle Kotíka do budoucna prioritou. Jak se píše v článku Končíme diskusi o vkusu, *„výtvarníci ve výrobě musí dostat možnost se ve své pracovní době odborně vzdělávat, sledovat naši i zahraniční literaturu, mít konečně možnost vlastní tvůrčí práce, nezávislé na práci navrhovatelské“*.¹³⁵ Právě na absenci těchto možností si výtvarníci nejvíce stěžovali a často kvůli ní odmítli ve výrobě pracovat.

¹³² Jan VANĚK: Výtvarné rady, in: *Kultura bydlení a odívání* I, 1960, č. 1, 44.

¹³³ Dobrá věc se podařila, in: *Kultura* III, 1959, č. 5, 7; Končíme diskusi o vkusu, in: *Kultura* III, 1959, č. 9, 7.

¹³⁴ Jan KOTÍK: O průmyslovém výtvarnictví, in: *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 7, 4.

¹³⁵ Končíme diskusi o vkusu, in: *Kultura* III, 1959, č. 9, 3.

V debatách a článcích byli označeni za hlavní viníky špatného a nedostatku dobrého zboží v obchodech distributoři. Pravda je ale taková, že v případě porcelánu se do konce padesátých let na pultech běžných obchodů vyskytovaly jen tzv. svozy, tedy přebytky z exportu. Potřeby vnitřního trhu nebyly nikdy pro výrobu prioritou. Částečným řešením tohoto problému bylo zřízení Výběrových prodejen skla a porcelánu. Zde se ocitl sortiment vyrobený jen v malých nákladech. Šlo jednak o zboží skutečně exkluzivní svým provedením i obalem, ale také o takové, u kterého se měl případný zájem tuzemského trhu teprve potvrdit. Porcelán zastupovalo hlavně zboží z Lesova, případně malé série z Duchcova. Vznik těchto prodejen byl ideologicky dosti sporný. Ozývaly se hlasy, pro koho že takové výběrové prodejny vlastně jsou a nejde-li o nový druh elitářství.¹³⁶ První prodejnu otevřeli roku 1960 na Národní třídě v Praze, další následovaly ve všech krajských městech.

¹³⁶ Podle vyprávění Jaroslava Jetmara.

BRUSELSKÝ STYL

Bruselský styl dnes po cca padesáti letech můžeme považovat za termín, který přijala nejen laická veřejnost, ale i odborné kruhy. Jeho definice však není zcela jednoznačná. Hovoří se o něm především v souvislosti s designem, užitým uměním a architekturou v období kolem Expo 58 v Bruselu. Ještě v nedávné době se tohoto termínu užívalo spíše pejorativně.

Styl, který v Čechách nazýváme Bruselským, byl součástí internacionálního stylu, který v Evropě vrcholil koncem padesátých let. Jeho kořeny můžeme hledat už ve třicátých letech, kdy se v architektuře a designu ojediněle objevují organické tvary (například nábytek Alvara Aalta, svítidla Isamu Noguchiho). Ve čtyřicátých letech se ohnisko přesunulo do USA, které nebyly dotčeny válkou a poskytly azyl mnoha evropským výtvarníkům. Nový styl navazuje na funkcionalismus zálibou v účelnosti, nových materiálech a sériové výrobě, ale vyhraňuje se vůči němu záměrnou asymetrií, absencí pravých úhlů, zešikmením dosud tradičně vertikálních podpor(nohy stolů, židlí) a maximálním odlehčením. Klíčový byl rozvoj nových technologií (např. lisování překližky) a materiálů (plastické hmoty, široká škála barev nových laků a nátěrů). Svou roli sehrály nové poznatky z aerodynamiky a docenění výtvarných projevů secese, která byla po dlouhou dobu v obecném opovržení. Za silné inspirační zdroje nového tvarosloví a dekoru můžeme považovat volné umění. Z malířů zmiňme Joana Miróa, Hanse Arpa, Paule Kleea, ze sochařů Konstantina Brancusiho či Henryho Moora.

Nový styl brzy přestal být záležitostí pro úzký okruh znalců a díky prudkému poválečnému rozvoji se stal masovým. Jeho formy převzal automobilový průmysl, rychle se rozvíjející segment elektronických domácích přístrojů, sklo, porcelán, vzory textilií atd. Pro padesátá léta je typické okouzlení rychle se rozvíjející vědou a technikou, které přinášejí netušené možnosti a rozhledy. Na jedné straně je to mikrosvět atomů, molekul či buněk, na druhou stranu makrosvět vesmíru, družic a kosmických lodí.

S rychlým zotavováním se z druhé světové války se nový styl brzy etabloval i v Evropě, s výjimkou států ve sféře sovětského vlivu. Odlišnosti mezi designem jednotlivých států byly dány historickou tradicí a vztahem k rozličným materiálům, ať už tradičním, nebo nově vznikajícím. Design výrobků se stal počátkem padesátých let důležitým společenským tématem. Vznikaly různé

institute, prestižní studijní obory, udělovaly se ceny, uznávání a ocenění designéři se stávali celebritami, stejně jako architekti a volní umělci. Někteří navrhovali nejen v rámci své země, ale i pro zahraniční firmy zvučných jmen. Díky nastupujícímu materiálnímu blahobytu se kvalitní design stával nedílnou součástí všech výrobků, které chtěly uspět v konkurenčním prostředí. Za železnou oponu pronikaly tyto trendy jen ojediněle a běžnému člověku zůstaly v podstatě utajeny. V Československu a dalších státech východního bloku byla situace odlišná. Přestože by bylo na co navazovat, některé české firmy se držely na špici evropského designu,¹³⁷ po únoru 1948 došlo k značnému útlumu. Důvodem bylo znárodnění soukromých firem a ukončení činnosti dvou hlavních tvůrčích center, spojených s bytovým designem - Krásné Jizby Družstevní Práce a Svazu československého díla. Jejich činnost měl suplovat ULUV (který se však zaměřil jen na rukodělnou výrobu) a Textilní tvorba, pod kterou spadalo oddělení textilu, nábytku a skla a porcelánu. Zde sice vznikaly skvělé prototypy, ale hlavní účel, spolupráce s výrobou, silně drhl. Až do poloviny padesátých let byl ve velkém vyráběny jen modely z předválečného období, ovšem ve výrazně horší kvalitě. Nové návrhy byly poplatné doktríně socialistického realizmu, který však masy příliš neuspokojoval. Na stránkách časopisů se sice hojně objevovaly články pranýřující zastaralé zboží, ale k zlepšení situace nedocházelo. Novinky se dostaly do výrobních programů až v polovině padesátých let, ale šlo především exportní sortiment.

Přípravy na Expo 58 se staly jedním z hlavních stimulů pro vývoj nového designu, ale sériová výroba se ve většině případů vůbec neplánovala. Šlo spíše o jakousi Potěmkinovu vesnici. Nečekaný úspěch české expozice ale situaci změnil. Nejvyšší kruhy cítily v bruselském úspěchu velký potenciál nových výrobků (zejména skla) na světových trzích. Nebývale se zvýšil i zájem obyvatel o otázky, týkající se bydlení a zařízení domácností. Probíhala výstavba nových bytů, ke kterým bylo třeba nabídnout nové vybavení¹³⁸. Zejména mladí lidé toužili po materiálních radostech ze života. Bruselské exponáty byly stále skloňovány v novinách a časopisech a staly se synonymem pro vytoužené moderní zboží.¹³⁹ Na živo mohli občané vidět bruselskou výstavu v okleštěné podobě až roku 1960.

¹³⁷ Za všechno zmiňme UP Závody, v jejichž produkci nalezneme i protobruselská křesla od Jindřicha Halabaly.

¹³⁸ Nově stavěné byty byly malé, čemuž se musel přizpůsobit moderní nábytek. Rozšíření televize zcela změnilo rozvržení domácnosti.

¹³⁹ Například debata O vkusu na stránkách časopisu Kultura v letech 1958-1959

Změna orientace byla koncem padesátých let posvěcena a výroba dostala za úkol hlad po novinkách nasytit. Odpor k importu západní kultury byl stále živý, ale užité umění a design byly, díky své apolitičnosti méně kontroverzní, než volné umění. Na rozdíl od západu, kde vznikaly formy pozvolným vývojem, dostávaly české podniky zadání obohatit výrobu o moderní zboží takřka ze dne na den.

Pro průmyslové návrháře byly východiskem západní vzory, které mohli někteří z nich vidět na mezinárodních výstavách a veletrzích, nebo byly zprostředkovány reklamními materiály a časopisy. Tématicky nebylo nutné styl nějak přizpůsobit, nadšení pro vědecké novinky a kosmický výzkum byly v popředí zájmu i v socialistickém táboře. Velké množství návrhů zůstalo v podobě plánů, případně v prototypch, které sklízely úspěchy na výstavách. Ty realizované musely být často přizpůsobeny omezeným možnostem výrobce. Pružnější a schopnější, než velké podniky byly vývojová střediska a výrobní družstva, kde vznikal především kvalitní nábytek.¹⁴⁰ Jejich produkce však byla poměrně drahá a mohla uspokojit jen malý počet zájemců.

Právě rychlost změny orientace způsobila, že zboží nebylo vždy v dobré kvalitě. Důvodem byla špatná úroveň průmyslu, ale i fakt, že některé výrobky byly moderní za každou cenu, třeba i na úkor funkce.

Bruselský styl se výrazně projevoval v interiérech veřejných prostor, v bufetech, veřejných jídelnách, mléčných barech, či celých pasážích.¹⁴¹ Vše bylo stylově sladěné, od architektury, přes výmalbu, případně mozaiku či keramickou výzdobu, nábytek, osvětlovací tělesa, až po sklo a porcelán. Žádný z těchto Gesamtkunstwerků bohužel do dnešního dne nepřežil.

Bruselský styl však od poloviny šedesátých let nadužíván, postupně zlidověl a zdevalvoval. Problém špatně zásobeného trhu a nedostatky v sortimentu řešila část obyvatel kýčovitou domácí výrobou.

Podobný osud měl i samotný Bruselský pavilon. Roku 1960 byl přestěhován do Parku kultury a oddechu Julia Fučíka a užíván k sezónním výstavám, jejichž úroveň postupně klesala. Roku 1991 vyhořel během výstavy automobilových olejů.

¹⁴⁰ Například Dřevotvar Jablonné, Deza, Druča, Kovoná Karviná

¹⁴¹ Například restaurační komplex Moskva na Příkopech, mléčný bar U Hradeb, kavárna City ve Vodičkově ulici

VÝROBA PORCELÁNU KONCEM PADESÁTÝCH LET

V roce 1958 došlo k reorganizaci porcelánového průmyslu, při níž byly všechny továrny sloučeny do dvou národních podniků. Všechny závody na Karlovarsku spadaly pod národní podnik Karlovarský porcelán se sídlem ve Staré Roli u Karlových Varů. Národní podnik Duchcovský porcelán tvořily kromě duchcovské porcelánky i podniky Dubí (proslavené výrobou nového „cibuláku“), Most (zaměřený na výrobu hrnků) a pravděpodobně z geografických důvodů i Klášterec nad Ohří.¹⁴² V Březové vznikl Výzkumný ústav jemné keramiky, zaměřený na technologii. Výtvarné středisko Lesov se díky svým skvělým výsledkům změnilo na Vývojový závod, kde měly vznikat návrhy souborů pro ostatní porcelánky. Plánovalo se soustředit v něm ty nejlepší modeléry českého porcelánového průmyslu. Díky privilegovanému postavení Jaroslava Ježka, potvrzenému úspěchem souboru Elka v Bruselu, odmítli staří modeléři z ostatních porcelánek do Lesova nastoupit.¹⁴³

Ježek se stal na skoro deset let výhradním návrhářem. Ředitel vývojového závodu Josef Opluštil mu poskytl při tvorbě nových návrhů relativní uměleckou svobodu. Důvodem byl s největší pravděpodobností úspěch jeho návrhů v Bruselu. Aby se potvrdila vyrobitelnost a funkčnost návrhů, byly hned provedeny v sádře modelérským týmem v čele s Alešem Trpkošem. Vzniklo tak množství skvělých souborů. U některých je možné nalézt určitou podobnost s designem prezentovaným v dobových zahraničních časopisech. Zda je měl Ježek v té době k dispozici, to je otázka, na kterou jsem nenašel spolehlivou odpověď. V roce 1958 vznikl soubor Silva,[88] tvarově navazující na varný Asmanit. K sériové výrobě ho převzala porcelánka v Dalovicích. Kuželovitý tvar Lilie[89] se podobá slavnému souboru 2000 porcelánky Arzberg, představenému poprvé roku 1954 na X. trienále v Miláně.[64] Z neznámých důvodů nebyl zařazen do výroby. V roce 1959 se tvar Elka dočkal rozšíření o čajový a jídelní servis.[90] Dominantní kus představuje Terina, jejíž úchyty jsou vyřezány do těla nádoby. Na linie Elky navazují tři další tvary, překonávající v elegantní extravaganci i kreace Západu, což přiznává zpětně také Bernd Fritz, autor knihy, mapující vývoj

¹⁴² Jarmila MARŠÍKOVÁ: Figural and ornamental china from Duchcov Works, in: *Czechoslovak Glas review* XVI, 1962, č. 5, 136–141.

¹⁴³ Podle vyprávění Jaroslava Jetmara.

porcelánového designu dvacátého století.¹⁴⁴ Manon[91] jeví podobnost se souborem od Harryho Stålhane[66] z roku 1955, který byl vyráběn porcelánkou Rörstrands Porslinsfabriker.¹⁴⁵ Je však propracovanější a elegantnější. Soubor Tria[92] možná inspirovala dánská konvice z kovu.[93]¹⁴⁶ Víčko konvice ani nemá úchytka, což znamená v případě užívání jeho omezenou životnost. Ex[94] snad nemá svou vertikálitou obdoby, úzká výlevka nemůže vydržet možná ani jedno mytí. Ex s největší pravděpodobností vyráběna nebyla. Manon, z produkce Lesova, patřila spíše do vitríny, což potvrzuje fakt, že na tuzemském trhu se prodávala pouze ve výběrových prodejnách, zabalena v dárkových etujích. Tria byla v omezené míře vyráběna v Březové. Malé série, které vznikly přímo v Lesově, byly z prvotřídního tenkostěnného porcelánu v dokonalém provedení. Ve srovnání s běžnou produkcí byly o několik tříd lepší.

V témže roce Ježek navrhl i soubor Jánošík[95] s originálně miskovitými víčky a zajímavě řešeným dekorem v negativním reliéfu. Soubor nakonec sériově vyráběla porcelánka v Chodově pod jménem Cyrano,[96] ovšem s konvenčnějšími víčky. Do sériové výroby v Nové Roli byl zařazen soubor Orava,[97] vycházející linií z Trii, ale díky široké základně vhodný skutečně k pití kávy. Vtipně je řešena úchytka víčka s prohlubní na uchopení prsty. Pro děti vznikl soubor Jaja,[98] obsahující zvonovitý šálek, podšálek, talíř a misku. Do výroby se bohužel nedostala skvělá přátelská souprava Hanka s dekorem ryb.[99] Dalším sortimentem, který byl v Lesově vzorován, byly soupravy doplňující servis, ve složení váza, dóza, popelník a svícen. V letech 1958–1959 vznikly soupravy Giovanna,[100] Rossana, Kleopatra[101] a Elka, tvarově vycházející ze zmíněných servisů, které měly doplnit. Samostatný byl set s motivy ryb,[102] užívající tvaru zaobleného trojúhelníku. Ten poprvé použila roku 1953 porcelánka Hutschenreuther na souboru Diadém[103] od Hanse Achtzigera.¹⁴⁷ Tyto stolní soubory vesměs převzala duchcovská porcelánka, některé kusy, například popelníky, prováděla i samostatně.

Po úspěchu koníků na Expu byly do výrobního programu zařazeny i figurky, které Ježek navrhoval v hojném množství. Již v případě koníků se mu podařilo rozbít tradici figurek, jaké vznikaly od druhé čtvrtiny 18. století. Sám k

¹⁴⁴ Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 51.

¹⁴⁵ Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.

¹⁴⁶ *Dansk Kunst Haandvaerk* 1957, č. 3/4, 91.

¹⁴⁷ Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 54.

tomu řekl: „*Porcelánová figurka se stala samostatným výtvarným dílem. Sochař, který chce zmenšit velkou plastiku do porcelánového formátu, nerespektuje zákonitosti porcelánové hmoty. Výtvarník se musí těmto zákonitostem podřídít. To, co je na soše realistické, je v porcelánu už naturalismus, kýč. V porcelánu jde mnohem více o tvarovou kompozici, která zjednodušuje až na hranici abstrakce. Někteří výtvarníci hořekují, že jim retušérky zkazí jejich návrhy na kýč. Ale to je především omyl výtvarníků, kteří musí počítat s hromadnou výrobou. Když se vypiplají do detailu ručičky a nehtíčky, nemohou se divit, že jim továrna bude reprodukovat kýče.*“¹⁴⁸ Ježek zde otevřeně vystupuje proti socialistickému realizmu v porcelánové plastice, stylu, od kterého postupně opouštěly i tehdejší ideologové. Jeho argument o zásadních nedostacích hromadné výroby je pravdivý a je fakt, že právě jeho návrhy jí nebyly příliš postiženy.

Pro Ježkovy figurky je typické abstrahování od detailu a elegantní křivka podtrhující většinou pohyb či typickou pozici zobrazovaného zvířete. Figurky často nepostrádají kromě elegance ani vtip či něhu. Po konících přišly figurky Kočka, Kačeny,[104] Páv, Jitro, Volavky,[105] Labuť, Pelikán atd. Ty byly velmi jednoduché na výrobu, takže i náklady byly velmi nízké. Pro ředitele Opluštila byl důvodem zavedení výroby figurek rovněž fakt, že se jimi doplňoval při výpalu volný prostor v pecích.

Velké množství nového moderního sortimentu, který Ježek vytvořil, si však těžko hledalo cestu k zákazníkům. Pro vykreslení situace si dovolím jen v mírně pozměněném stavu přepsat otištěný rozhovor během takzvaných kontraktů. Jde o dialog mezi ředitelem Lesova (dále jen Ř) a nákupčím (dále jen N), který dokumentuje situaci při zavádění nového sortimentu do obchodů.

Ř: „Kontraktace figur, páv.“

N: „90 kusů pro celou Republiku.“

Ř: „Nabízíme 300.“

N: „Nemůžeme vzít více, máme plné sklady.“

Ř: „Nová figurka, koza.“

N: „60 kusů.“

Ř: „První série je 300.“

N: „Neznáme ještě cenu.““

¹⁴⁸ Čtyři rozmluvy o porcelánu bez komentáře, in: *Kultura IV*, 1960, č. 24, 6.

Ř: „Nemůžeme vykalkulovat cenu, dokud nevíme, v jakém množství budeme vyrábět.“

N: „Nemůžeme více kontrahovat, dokud nevíme, zač budeme prodávat.“

Ř: „Když nebudete objednávat, budu muset zastavit další navrhování figur, nevyplatí se mi zaplatit nový návrh pro výrobu 60 kusů.“¹⁴⁹

Naštěstí trh o figurky zájem projevil, a tak Páva[106] i Kozu[107] nakonec převzala k velkovýrobě duchcovská fabrika. Výtvarná kvalita lesovských výrobků byla určována velkým dílem tím, že výtvarníci působili v porcelánce nikoli externě, ale jako řádní zaměstnanci. Ředitel vývojového závodu Viktor Opluštil k tomu řekl: „*Výtvarník, který chce pro nás navrhovat, by měl být u nás zaměstnán. Má zajištěnou spolupráci s modeláři a malíři, kteří okamžitě realizují jeho návrhy, takže si může ověřit jejich kvalitu. Návrh výtvarníka je jenom východiskem pro výrobu, musí se u nás korigovat a tyto korekce ve spolupráci s celým kolektivem továrny může dělat jen výtvarník, který s námi žije v normální pracovní době.*“¹⁵⁰ Ředitel tak stručně shrnul objektivní důvody, proč nikdy nefungovala externí spolupráce umprumáků s výrobou.

To platilo i pro duchcovskou porcelánku, která v roce 1958 zaměstnala na plný úvazek dva absolventy VŠUP jako návrháře. Pravděpodobně to souviselo se zrušením Vývojového střediska v Praze na Vinohradech.¹⁵¹ Jindřich Marek měl na starosti nové tvary užitkově dekorativního porcelánu, tedy vázy, popelníky, dózy atd., Jiří Černoch figurální porcelán. Oba výtvarníci zpětně vzpomínali, že byli placeni na úrovni mistra a především měli relativní uměleckou svobodu. To byl pro Černocha také jeden z důvodů, proč se věnoval designu a nikoli sochařství. Na druhou stranu se prý nesměli dlouhou dobu ve volném čase zabývat jinou tvorbou, aby neokrádali podnik o nápady.

Výše zmíněné změny zpětně hodnotíme jako velmi pozitivní. Zařazení výtvarníků do výroby na plný úvazek spolu s relativní uměleckou svobodou přineslo koncem padesátých let ovoce. V té době vznikly v porcelánu nejlepší návrhy druhé poloviny dvacátého století. Že jsou dříve zkoušené cesty jen slepou uličkou, dokumentuje poslední soutěž na nový tvar, která proběhla roku 1959 pod záštitou ministerstva průmyslu a SČSVU. Kusé zprávy jsem získal pouze prostřednictvím

¹⁴⁹ Čtyři rozhovory o porcelánu bez komentáře, in: *Kultura* IV, 1960, č. 24, 6.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Objektivní důvod se mi nepodařilo zjistit, Jindřich Marek uvádí, že ředitel Duchcova při neohlášené kontrole zjistil, že tamní zaměstnanci nepracují.

debaty několika keramiků otištěné ve *Výtvarné práci*. Ti si stěžovali, že výroba „váhá“ nad třemi vítěznými návrhy od Pravoslava Rady,[108] Marie Rychlíkové[109] a Václava Dolejše.[110]¹⁵² Všechny tři sádrové modely působí spíše jako učňovská práce než jako seriózní návrhy pro výrobu. Tím se dá vysvětlit i nevelká publicita soutěže, jejíž výsledky opět potvrdily nutnost přenechat vývoj tvarů odborníkům z výroby.

¹⁵² Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce* XIII, 1960, č. 1, 3.

XII. TRIENÁLE V MILÁNĚ

Roku 1960 proběhlo XII. milánské trienále. Účast Československa dojednala přímo vláda, která zde chtěla navázat na úspěch z Expo 58 v Bruselu. Přes vyhlášené téma „Dům a škola“ se v československé expozici, koncipované Janem Kotíkem, vystavovaly exponáty z oborů skla, keramiky, textilu a nábytkářství. Na rozdíl od XI. trienále, kde porcelán nebyl zastoupen, se to dvanácté stalo skutečně velkou přehlídkou českého porcelánového designu. Jednotlivé exponáty byly prezentovány v několika sekcích. Některé soubory byly vystaveny společně se sklem na slavnostně prostřené tabuli.

Hlavní institucí, která se na tvorbě expozice podílela, byl ÚBOK. K účasti byli opět vyzváni jak výtvarníci ve výrobě, tak i absolventi VŠUP. Ministerstvo lehkého průmyslu spolu s ÚBOK vypsal na exponáty soutěž, ale – jak hodnotí pracovník ÚBOK Jan Danielis – „*snad vinou krátkého termínu pro vytvoření prací nedopadla tak dobře, jak jsme si představovali*“.¹⁵³ Jiné informace o soutěži se mi v dobových periodikách nepodařilo zjistit, nicméně exponáty byly podle Danielise nakonec vybrány převážně z návrhů mimo soutěž, které v budově ÚBOK shromáždili spříznění výtvarníci a instituce. Milena Lamarová naopak uvádí, že porota udělila 64 cen a na odměnách rozdělila 102 605 korun¹⁵⁴, což by znamenalo úspěch. Je však možné, že se jednalo především o návrhy z jiných materiálů.

Exponáty z porcelánu byly vyvzorovány v různých podnicích. Není jasné, zda přímo kvůli trienále, nebo pro rozšíření sortimentu. Kromě Vývojového závodu Lesov šlo o porcelánky v Březové, Chodově, Nové Roli, Božíčanech, Klášterci nad Ohří, Dvorech a Duchcově. Otázkou je, proč bylo do projektu angažováno tolik závodů, když se většina tvarů mohla vyvzorovat v Lesově, nabízejícím optimální podmínky. Vysvětlením může být povinná účast závodů v rámci spolupráce s ÚBOK, nařízená ministerstvem lehkého průmyslu. Václav Tikal uvedl, že ministerstvo plánovalo vytvoření vývojových středisek typu Lesov na

¹⁵³ Jan DANIELIS: Několik poznámek o XII. trienále, in: *Sklář a keramik* XI, 1961, č. 1, 9.

¹⁵⁴ Milena LAMAROVÁ, Užitě umění a design šedesátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění* VI, 1958/2000, Praha 2007, 315.

všech závodech.¹⁵⁵ To ovšem odporuje povýšení výtvarného střediska Lesov na vývojový závod, který měl pokrýt potřebu všech závodů národního podniku Karlovarský porcelán. Fakt, že o modelérech činných v polovině padesátých let, například Hahnovi z Louček a Prášilovi ze Staré Role, není od Bruselu ani zmínka, potvrzuje monopolní postavení Lesova a následné zrušení lokálních výtvarných středisek. Je možné, že Tikal pouze zveličoval rozvoj socialistického průmyslu, jak bylo tehdy zvykem. Nedá se ovšem vyloučit, že po úspěchu v Bruselu se vyšší místa rozhodla zavést moderní tvary plošně na všechny závody. Vzorování pro trienále mohlo být spojeno s přípravou expanze moderních českých tvarů na západní trhy.

Vývojový závod Lesov vzoroval nejen návrhy od vedoucího modeléra Jaroslava Ježka, ale i od Václava Šeráka a Ladislava Švarce. Šerák, čerstvý absolvent Eckertova ateliéru na VŠUP, trávil v Lesově vzorováním exponátů pro trienále několik měsíců. Jeho kávový soubor,[111] který byl v Miláně jako jediný oceněn stříbrnou medailí, trpí tvarovou disproporcí a navíc působí rukodělným dojmem. Časopis *Design* uvádí, že se markantně podobá servisu Finlandia z roku 1957, který pro Rosenthal vytvořil Tapio Wirkkala.¹⁵⁶ Osobně vidím podobnost spíše s holandským souborem od Edmonda Bellefroida,[112] vystaveným na Expo v Bruselu.¹⁵⁷ Lépe než servis dopadly Šerákovy plastiky. Harlekýn[113] naznačuje inspiraci dílem Henry Moora a o Milencích[114] sám autor uvádí, že jejich tvar odvodil z tvaru vázy.¹⁵⁸ Šerák pro Milán rovněž vyvzořoval vázu organického tvaru s perforovaným tělem a přiškrceným hrdlem.

Ladislava Švarce povolali do Lesova jako nadějného, technologie znalého modeléra z Březové, kde se vyučil malířem talířů. Pro Milán vytvořil mísy a zploštělé lahvovité vázy,[115] zdobené abstraktními solnými dekory. Jednalo se o kvalitní výtvarný počín, ale kvůli výrobní náročnosti nepříliš vhodný pro sériovou výrobu.

Z Ježkových souborů byl vystaven jídelní a čajový soubor Elka, varný porcelán Varex (Asmanit), kávový servis Manon, v kávovém, čajovém i jídelním servisu provedená Orava a dětský soubor Jaja. Z velkého množství plastik je možné jmenovat Kočku, Kozu, Lišku či již takřka abstraktně pojaté Volavky.

¹⁵⁵ Václav TIKAL: Kolekce porcelánu a keramiky na XII. trienále Miláno 1960, in: *Sklář a keramik* X, 1960, č. 9, 264.

¹⁵⁶ *Design*, 1960, č. 143, 72.

¹⁵⁷ New products at Brussels, in: *Design* 1958, č. 116, 48.

¹⁵⁸ Alexej KUSÁK: Čtyři rozmluvy o keramice bez komentáře, in: *Kultura* IV, 1960, č. 24, 6.

Mezi exponáty trienále patřil i kompletní soubor Ivana.[116] Jako autor se uvádí dlouholetý ředitel porcelánky v Březové Karel Němeček. Jaroslav Jetmar i Vladislav Švarc při rozhovoru uvedli, že si Němeček podle všeho nechal servis vytvořit od anonymních modelérů a vydával ho za svůj. Pravdu se dnes už s jistotou nedozvíme. Soubor vypadá, jako by byl sestaven z moderně tvarovaných komponentů, ale celek nepůsobí příliš harmonicky.

Václav Tikal, jako pracovník ÚBOK, vyvzořoval v Božíčanech kávový soubor.[117] Ten jeví podobnost se souborem 511, navrženým v roce 1957 Heinrichem Löffelhardtem[118] pro porcelánku Schönwald.¹⁵⁹ Konvice a šálky jsou podobně kónického tvaru, Tikalův soubor má hranaté ucho, jemnější úchytku a zdobí ho pásový geometrický dekor v negativním reliéfu.

Vystaven byl znovu soubor Praha Marie Rychlíkové, známý už z Bruselu. Autorka ho vylepšila novými solnými dekory. Snad se využilo toho, že nebyl na Expo 58 oficiálně vystaven. Nabízí se otázka, proč chyběl soubor Děvany Mírové, který tak v *Tvaru* vyzdvihoval Josef Raban.

Jaroslav Pýcha, pracovník ÚBOK, vyvzořoval pro trienále svou soupravu na černou kávu[119] v Chodově. Kuželovitý tvar konvice je ozvláštněn zapuštěným víčkem, ucho i výlevka znamenitě souzní s tělem. Méně zdařile je tvarována mléčenka. Dost podobnou konvici, ovšem provedenou v keramice, vystavila roku 1957 Marie Rychlíková.[120]¹⁶⁰ Pýchův soubor nebyl nikdy zaveden do výroby.

Jindřich Marek vyvzořoval v Klášterci¹⁶¹ tvar Venezia,[121] který působí trochu bezradným dojmem. Konvice má dvojkónický tvar, který užil s větším úspěchem Václav Tikal na svém tvaru Brusel. Konvice Markova souboru má, stejně jako mléčenka, příliš úzkou základnu, což způsobuje nebezpečnou labilitu. Výlevka i ucho netvoří s tělem harmonický celek. Víčko, přecházející plynule do stopkovité úchytky, jako by z oka vypadlo víčkům souboru Němečkova. O výrobě se ani neuvažovalo.

Mnohem lépe se povedly Markovy vázy[122] organických tvarů, provedené v Duchcově. Právě tuto kolekci můžeme považovat za Markův tvůrčí vrchol. Velká část z nich se sériově vyráběla.

¹⁵⁹ Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 52.

¹⁶⁰ Josef RABAN: *Keramika dnešní doby*, in: *Tvar IX*, 1957, č. 7, 209.

¹⁶¹ Klášterec nad Ohří spadl po reorganizaci pod Duchcovský porcelán.

V Duchcově vyvzořoval své vázy i profesor Otto Eckert.[123] Mají tvar přesýpacích hodin, který poprvé použil roku 1950 Raymond Loewi na konvici servisu 2000 pro Rosenthal. Eckert provedl několik variant a velikostí těchto váz, výsledný dojem ještě vylepšují solné dekory a krystalické glazury.

Kolekci různě velkých kuželových váz provedl v seladonu modelér z Březové Jiří Vít.[124] Možná šlo o prezentaci seladonové masy, snad vynalezené v tamním Výzkumném ústavu jemné keramiky,¹⁶² kde se zabývali mimo jiné i vývojem hmot a glazur.

Oproti množství užitkového porcelánu na trienále poměrně zaostávala porcelánová plastika z produkce duchcovské porcelánky. Jiří Černoch přispěl velkými bílými plastikami vodních ptáků Bukače a Roháče,[125] které přes uměleckou stylizaci zobrazovaly ptáky se všemi druhovými znaky.

Vincenc Vingler provedl velmi pěknou, jemně stylizovanou plastiku Perličky[126] malovanou pod glazurou. Pravděpodobně nebyla nikdy sériově vyráběna.

Sochařka Alena Honcová, která v porcelánu jinak nikdy nepracovala, provedla v Duchcově poeticky působící bílý ženský akt[127] se zajímavě deformovanými proporcemi.

Je zajímavé, že jediným oceněným exponátem z porcelánu byl právě soubor Václava Šeráka, který ve srovnání například s Ježkovou Manon z dnešního pohledu naprosto neobstojí. Vystavená expozice byla, podle Jana Danielise, přijata velmi kladně jak kritiky, tak návštěvníky trienále. Stěžovali si jen na to, že se nemohli dozvědět, kde lze vystavené sériové výrobky koupit. Poté, co byli odkázáni na exportní společnost Československá keramika, zjistili, že sortiment místního distribučního zástupce se až trapně liší od vystaveného zboží. Danielis proto zvažoval možnosti, jak přesvědčit výrobu, aby dosud nevyráběné exponáty zařadila do výrobního programu.¹⁶³

¹⁶² Zřízena v rámci reorganizace porcelánového průmyslu roku 1958 v Březové.

¹⁶³ Jan DANIELIS: Několik poznámek o XII. trienále, in: *Sklář a keramik* XI, 1961, č. 1, 9.

NOVÁ KOLEKCE PRO ROK 1961

V roce 1960 proběhl sjezd Svazu československých výtvarných umělců, kde v hlavním referátu předneseném B. Dvorským mimo jiné zaznělo: „*Nemůžeme se však jen pasivně spokojit s výraznými tvůrčími a výrobními úspěchy, kterých naši průmysloví výtvarníci a výroba dosáhli na zahraničních a domácích výstavách. Je třeba je uvést do života, do praxe naší výroby a v masovém měřítku na domácí a zahraniční trh. Naši občané po tom plným právem volají.*“¹⁶⁴

K oné výrobě nového zboží v masovém měřítku, které by mělo pokrýt nejen export, ale i potřebu československých domácností mělo dojít počátkem nové dekády. V březnu 1960 byla zahraničním obchodním zástupcům představena nová kolekce pro rok 1961.¹⁶⁵ Návrhy nejdříve schválila komise, poté kolekci z komerčního hlediska ohodnotili zahraniční zástupci exportní společnosti Československá keramika.¹⁶⁶ To potvrzuje fakt, že výběr výrobků, určených k zařazení do výroby ovlivňovali takřka výhradně zahraniční odběratelé. Bylo jen logické, že složení kolekce poznamenaly úspěchy z výstav, které slibovaly zájem devizových trhů. Podařilo se mi získat fotografické album, vydané k této příležitosti společností Československá keramika, kde jsou vyobrazeny všechny nabízené tvary s uvedením autorů i porcelánek, které je buď již měly ve výrobním programu, nebo měly být k jejich výrobě v případě zájmu připraveny. Historizující sortiment zastupoval jen jeden pseudorokokový tvar Patria,[129] navržený Rudolfem Haubnerem pro Starou Roli, jinak převažovaly moderní tvary vytvořené za poslední čtyři roky. Dá se předpokládat, že rozsah kolekce čtrnácti moderních souborů překvapoval i na západoevropské poměry. Z Ježkových návrhů to byla Elka,[75] vyráběná v Březové, Jánošík,[95] jehož výrobu plánovala porcelánka v Chodově, Orava,[97] později předaná do Staré Role, Ex,[92] kterou omezeně vyráběla porcelánka v Dalovicích, Tria,[94] kterou vyráběla porcelánka v Loučkách, Manon[130] ze sortimentu Vývojového závodu Lesov a Asmanit,[79] jehož výrobu plánovaly Dvory.¹⁶⁷ Jako novinka se představil servis Blanka[131] kuželovitého tvaru. Vychází stále z linií Elky, je

¹⁶⁴ Josef RABAN: Sjezd SČSVU a užité umění, in: *Tvar* XI, 1960, č. 7, 229.

¹⁶⁵ Libor FIALA: Novelties in Carlsbad porcelain for 1961, in: *Glas Review* XV, 1960, č. 9, 14.

¹⁶⁶ Belgie, USA, Švýcarska, Rakouska, Holandska, Švédsko a Itálie.

¹⁶⁷ Výroba byla záhy zastavena, protože po nahrazení australského kaolínu českým ztratil porcelán varnou funkci.

však civilnější, vhodný k běžnému užívání. Do výroby ho přijala porcelánka v Lokti.

Výrobu porcelánky v Březové reprezentoval tvar Karla Němečka Ivana,[116] rozšířený o čajový a jídelní servis, a nový tvar Tosca,[132] který údajně vznikl ve spolupráci s Jaroslavem Ježkem.¹⁶⁸ Tosca je spíše starší tvar modernizovaný kuželovitými víčky, moderní hubičkou a uchem. Při okraji jsou konvice i šálky zdobeny úzkým reliéfním pásem.

V kolekci byl zastoupen i kompletní soubor Marie Rychlíkové Praha, vylepšený novými solnými dekory.[133] Nepříliš úspěšně ho krátce vyráběla Nová Role.

Nechyběl, na rozdíl od souboru z Milána, Tikalův tvar Brusel,[61] již dva roky vyráběný v Concordii Lesov. U servisů Václava Šeráka[111] a Jindřicha Marka[121] z trienále se uvádí, že nebyly zařazeny do výroby, stejně jako bizarně působící soubor Bohumila Míry,[134] jehož vertikality a labilita přesahovaly všechny meze.¹⁶⁹

Tato rozsáhlá kolekce však příliš nesplnila očekávání. Podle vyprávění Jana Zacha, se počítalo s velkým zájmem o moderní zboží, které si tak dobře vedlo na mezinárodních výstavách. Zahraniční trhy reagovaly spíše vlažně. Zájem byl stále především o historizující tvary. Podle jeho slov se vývoz moderního porcelánu počítal na kusy, historizujícího na vagóny. Český porcelán neměl ve světě zdaleka tak dobré jméno jako před válkou a k udržení množství exportu bylo třeba podbízet se nižšími cenami. Snad následkem malého úspěchu výroba nadobro upustila od spolupráce s externími výtvarníky. Po nečekaném komerčním neúspěchu kolekce, složené z tvarů v bruselském stylu, se pro obnovení zájmu zahraničních odběratelů stalo nezbytné pečlivě sledovat trendy na západních trzích, které určovala tvorba prestižních porcelánek v čele s Rosenthalem. Přestože teoretikové stále hlásali potřebu originální tvorby s pomocí výtvarníků, přikláněla se česká porcelánová výroba čím dál tím více k epigonství. Paradoxně právě Rosenthal úspěšně spolupracoval se světovými designéry v čele s Finem Tapiem Wirkkalou.

¹⁶⁸ Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Ein Porclanentwicklungsbetrieb, in: *Glas Review* XVII, 1962, č. 2, 44.

¹⁶⁹ Bohumil Míra, manžel Děvany Mírové, se věnoval především designu přístrojů, např. telefonů.

VÝVOJ PORCELÁNU NA KARLOVARSKU 1961–1965

Následující desetiletí stála tvorba nových servisů výhradně na návrzích Vývojového závodu Lesov. V ostatních závodech vývoj nových tvarů ustal, nedošlo ani k realizaci žádného externího návrhu. Stejně jako dosud, kdy převážnou část nových souborů navrhoval Jaroslav Ježek, byla i v dalších letech naprostá většina realizovaných návrhů jeho dílem. Kromě nesporného Ježkova talentu a píle svou roli určitě sehrál i fakt, že měl k dispozici zahraniční katalogy (ty byly ale každému k dispozici i v knihovně ÚBOK) a jako jediný se směl občas účastnit zahraničních veletrhů. Byl také přítomen obchodním kontraktům, takže měl přesný odhad, o které předložené vzorky budou mít obchodníci zájem. U Ježka připadalo na každý realizovaný tvar velké množství nerealizovaných skic. Nebránil se ani přepracování či pozměnění tvaru na přání zákazníka. Určitou roli při jeho úspěchu prý sehrály i osobní kontakty s členy komise, kde sám zasedal. To všechno ho do určité míry zvýhodňovalo před ostatními návrháři. Ladislav Švarc působil v Lesově jako modelér až do poloviny sedmdesátých let, avšak mnoho jeho návrhů realizováno nebylo. Stejný osud potkal i čerstvého absolventa VŠUP Jaroslava Mašína, který do Lesova nastoupil roku 1963. Během příprav na XII. trienále ředitel Příbyl nabídl místo modeléra i Václavu Šerákovi, podmínil to však tím, že nastoupí na plný úvazek. Šerák požadoval možnost zaměstnání pouze na půl úvazku, aby neztratil kontakt s pražským kulturním děním. K dohodě nakonec nedošlo a tak Šerák z porcelánového průmyslu na více než deset let odešel.

V Lesově se vzorovaly a vyráběly pouze základní, tedy kávové servisy prodávané ve výběrových prodejnách. Série čítaly kvůli malému provozu jen několik set kusů. Na kvalitu výrobků se v Lesově kladly mnohem vyšší nároky než na běžnou produkci velkých továren. Technologové v čele s Jaroslavem Jetmarem vyráběli hmotu a glazuru špičkové kvality, čímž dosáhli čistého transparentního střepu. Probíhaly zde i experimenty s různými typy glazur a způsoby dekorování. Ředitel Opluštil však bohužel experimentování moc nepřál a upřednostňoval komerčně zaručeně úspěšné projekty. V případě, že soubor žádaly zahraniční trhy, mohl k němu být vyvzorován i čajový a jídelní servis. To

už pracovníci Lesova prováděli většinou v závodě, kde se měl nový tvar ve velkých sériích vyrábět.

Ještě v roce 1961 vznikl Ježkův tvar Hanka[135], vyráběný později v Dalovicích. Výrazem se sice hlásí k dynamickým tvarům padesátých let, ale tělo konvice se již zřetelně dělí na dvě etáže, čímž předznamenává Ježkův další tvarový vývoj. Tímto rokem začíná odklon od biomorfních a aerodynamických tvarů.

Roku 1962 Ježek vyvzořoval pro Novou Roli konvenční hladký soubor Brigita,[136] pravděpodobně zamýšlený k levné masové výrobě. Soudkovitý tvar a jednoduché ucho byly pravým opakem rafinovaných kreací předchozích let. Výhoda Brigity spočívá v tom, že celé tělo skýtalo velkou plochu pro dekoraci, která mohla ovlivnit výsledný výraz souboru. To platí i pro tvar Rafaela,[137] který ale při vší jednoduchosti působí mnohem elegantnějším dojmem, zvláště zdobený střídáním zlacením a zajímavým strukturálním dekorem. V roce 1963 vzniká zajímavý tvar Julie,[138] jehož dvě etáže na sebe navazují v ostrém úhlu a tělo pokrývá jemný reliéfní dekor. K sériové výrobě bohužel nedošlo.

Počátkem šedesátých let vznikaly v evropských porcelánkách moderní servisy, inspirované barokními tvary. Osobně si příklon k historickým formám vysvětlují tím, že běžnému konzumentovi vždy vyhovovaly tvary a dekory vzbuzující pocit noblesy a zároveň útulnosti. Proto se méně líbivé moderní servisy netěšily mezi uživateli velké oblibě. S malým zpožděním se historizující trend prosadil díky Jaroslavu Ježkovi i u nás. Podle vzoru Rosenthalu vznikl roku 1964 jeho barokizující tvar Komtesa,[139] lišící se od předválečného historismu hladkým povrchem bez reliéfního dekoru. Do výroby ho převzala porcelánka v Božíčanech.

Téhož roku vznikl tvar Luisa,[140] provedený ve stylu klasicistních servisů počátku devatenáctého století. Konvice je rozdělena na tři etáže. Dolní i horní část zdobená kanelováním se konkávně zužuje. Středový hladký pás poskytuje plochu tištěnému dekoru. Ucho bylo dle historických předloh hranované. Tvar převzala do výroby porcelánka v Březové, kde brzy vznikl i čajový a jídelní soubor. V trendu tříetážového řešení pokračuje tvar Marina.[141] Zatímco horní a dolní části se konkávně zužují, středová část tvoří úzký pruh vhodný k tištěnému pásovému dekoru. Do výroby ji převzala porcelánka ve Staré Roli, později byl rozšířen o jídelní soubor. Dělení těla konvice na tři etáže Ježek užil v témže roce i na tvaru Nefertiti.[142] Jeho střední část je konkávně projmutá

a zdobená žebrováním. Ježek zde opět dosáhl efektního výrazu za pomoci principiálně nepraktického řešení. Nefertiti, posléze doplněnou o čajový a jídelní soubor, převzala porcelánka v Loučkách. V roce 1965 vznikl tvar Orion[143] dvouetážové koncepce. Na spodní válcovou základnu vhodnou pro pásový dekor navazuje vyšší, mírně konkávně projmutá část. Soubor se vyráběl v Nové Roli. Posledním tvarem je Patricie,[144] provedená v roce 1965. Jedná se vlastně o tvar Hanka[135] s pozměněným tvarem ucha.

Od počátku šedesátých let začaly na hromadně vyráběném užitkovém porcelánu dominovat sítotiskové dekory. Šlo pravděpodobně o reakci na pokles obliby nevýrazných solí a málo nápadného lineárního dekoru. Provoz této techniky byl zároveň mnohem levnější než dříve užívaný ocelotisk. Nová dekorační technika, draze zakoupená v NSR, však výrazně omezovala výtvarný projev autorů. Protože sítotisk užíval pouze barevnou plochu, nikoli linii, vznikaly dekory tvořené jednoduchými geometrickými útvary ve dvou, maximálně třech barvách. Většinou byly značně primitivní a výtvarně slabé.

Jaroslav Ježek pokračoval i v tvorbě figurek. Zatímco pro konec padesátých let je typický pohyb a hravost, začínají zvířecí plastiky na počátku šedesátých let postupně nabývat na statickosti. V oblasti očí se u plastik jako Racek, Kozoroh,[145] Sova, Ryba či Kočka[146] objevují perforace. Některé detaily zvířecích těl, například křídla, zdůrazňuje strukturální ornament v negativním reliéfu.[147] Zvířata jsou usazována na kuželové či kubické sokly,[148] čímž ještě zvyšují statický dojem a nabývají výrazu jakési důstojnosti.

Ježek své figury zamýšlel většinou jako monochromní, případně v kombinaci dvou kontrastních barev. Některé detaily mohly zvýraznit dekory solí. V Lesově probíhaly experimenty s rozličnými typy glazur, ale vedení nepovolilo ani omezenou výrobu. Většina figurek byla poté, co byl na menších sériích potvrzen zájem trhu, předána do Duchcova.

DUCHCOVSKÝ PORCELÁN 1959-1965

Ke konci padesátých let začal zájem o český figurální porcelán klesat. Sklady se začaly plnit historizujícím zbožím, které navíc tisk stále kritizoval jako typický příklad přežívajícího buržoazního nevkuusu.¹⁷⁰ Trh nejevil velký zájem ani o nové realistické figurky, protože špatné řemeslné provedení měnilo i výtvarně dobré modely v kýč. Rubrika Pantomima nevkuusu v časopise *Domov* uvedla jako odstrašující příklad fotografie figurek provedených podle návrhů studentů VŠUP, ovšem v otřesném provedení.[149]¹⁷¹ Proto se ukázalo nutné výrobní program více orientovat na moderní sortiment. Tehdejší ředitel porcelánky v Duchcově Václav Ježek(s Jaroslavem Ježkem nebyli v příbuzenském vztahu) zdůvodňoval změnu orientace tak, že po úspěchu Ježkových koníků v Bruselu nabyl přesvědčení, že v takovém stylu je budoucnost figurálního porcelánu.¹⁷² Moderní pojetí figurek mělo i tu výhodu, že jejich výroba nevyžadovala velkou řemeslnou zručnost. Práce bosíře¹⁷³ se snížila na minimum, dekory zvládly i nezkušené malířky. Pro socialistickou pracovní morálku byl tento sortiment požehnáním. O změně kurzu můžeme hovořit od roku 1959, na český trh se výrobky dostaly počátkem šedesátých let. Na rozdíl od výroby servisů nevyžadoval figurální a dekorativně užitkový porcelán tak vysoké finanční náklady na vývoj. Při manufakturní výrobě si podnik mohl dovolit více experimentovat a hlavně produkovat zboží i s ohledem na požadavky domácího trhu. Moderní výrobky propagoval tisk, který zdůrazňoval jeho modernost, umělecké kvality a odklon od „buržoazní“ kýčovité produkce. Na veletrzích a výstavách byl k vidění výhradně moderní sortiment, dosavadní výrobu původní historizující produkce ředitel Ježek omluvně zdůvodňoval přetrvávajícím zájmem zahraničních trhů.¹⁷⁴

Jindřich Marek navrhoval biomorfně tvarované vázy a vázičky,[150] vyznačující se vesměs osovou nesouměrností a protažeností hrdla. Jedná se o ojedinělou ukázkou netradičního pojetí porcelánu, vycházející z keramického

¹⁷⁰ Mladí umělci pro moderní domov, in: *Domov* II, 1961, č. 2, 13.

¹⁷¹ REDAKCE: Pantomima nevkuusu, in: *Domov* I, 1960, č. 2, 43.

¹⁷² Jaroslava MARŠÍKOVÁ: Figural and ornamental china from Duchcov Works, in: *Czechoslovak Glas Review* XVII, 1962, č. 5, 136–141.

¹⁷³ Bosíř má za úkol slepit pomocí glazury z jednotlivých komponentů figurku a provést retuše.

¹⁷⁴ Milena LAMAROVÁ: Porcelánové zamyšlení bez dekoru, in: *Výtvarná práce* IX, 1961, č. 19, 6.

názoru, které ovšem nepůsobí nepatřičně. Podle Markových návrhů vznikaly i popelníky, dózy a několik stolních souprav, jež ovšem netvaroval tak extravagantně. Marek navrhoval na své tvary i solné dekory, prováděné záměrně nedbale a nepravidelně, což dobře souznělo s asymetrií tvaru. Ženy, které dekorovaly velké série, měly ovšem až příliš pravidelný rukopis, což konečný výraz výrobku sterilizovalo.

Jiřího Černocha ředitel porcelánky přemluvil k zaměstnání na plný úvazek až po letech úspěšné externí spolupráce. V této pozici se Černoch těšil při své tvorbě relativní umělecké svobodě. Zabýval se plastikami zvířat, a to nejen moderních, ale kvůli nutné šíři sortimentu i realisticky ztvárněných. Míra stylizace byla různá případ od případu. Z dnešního pohledu působí některá zvířata až nelíbivým dojmem, například Rys[151] nebo Sova. Černoch provedl i skvělé sportovní figurky jako Plochodrážní motocyklista,[152] který se bohužel nevyráběl, či Lyžař,[153] na nichž se mu podařilo skvěle zachytit pohyb. Vytvořil i několik nástěnných plastik: poetický Vítr,[154] Ptáka a poněkud bizarní Štiku. Z pohádkových figurek se mu povedla Popelka.[155] Plastiky zdobila vesměs malba solí, ale Černoch vynalezl i nový typ dekorování, který aplikoval na části svých figur. Nanášel černou podglazurní barvu na střep pomocí plnicího pera.[156]

Duchcov přebíral i prověřené návrhy z Lesova, tedy především figurky a dekorativní porcelán Jaroslava Ježka. Plánovala se i výroba jeho kávového servisu Manon, ale nakonec z ní sešlo. Od Ladislava Švarce se v Duchcově vyráběla šestidílná stolní souprava kombinující modrý a bílý fond.[157]

Na rozdíl od Karlovarska nezanevřelo vedení Duchcova na externí výtvarníky, naopak na počátku šedesátých let došlo k zintenzivnění spolupráce. Výtvarníci své návrhy nabízeli výrobě prostřednictvím výtvarné komise. V případě, že návrh prošel, byl proveden ve zkušebním vzorku a nabídnut distribuci. To, zda se dostal do výroby a v jakém nákladu, záviselo na zájmu trhu.

Od Václava Šeráka se v malém množství vyráběl Harlekýn vystavený na trienále a závěsná plastika zpodobující zástup tří stylizovaných postav. Za mistra jedné figurky můžeme označit Bohumila Dobiáše mladšího, který se jinak věnoval především figurální keramice. Jeho Artistu s míčem[159], snad inspirovaného dílem Františka Tichého, lze označit za neobyčejně nápaditou i dobře provedenou figurku.

Totéž lze říci i o plazícím se Klaunovi[160] od Dagmar Hendrychové, jejíž Akt na židli[128], vystavený na trienále vyráběn nebyl.

Miloš Borč navrhl sérii ženských postav s deštníkem[161] v přiléhavých drapériích. Přes množství reklam v *Glass Review* jsem na žádnou realizovanou figurku nenarazil. Snad byly vyráběny jen pro vývoz.

Úspěšný pokus o žánr provedl roku 1960 Viktor Dobrovolný, který zobrazil Dvě přítelkyně[162] v družném hovoru u kavárenského stolku. Že se mu podařilo skvěle zachytit atmosféru, dokumentuje přezdívka „Klepny“, kterou plastika dostala od pracovníků porcelánky.¹⁷⁵

Družný rozhovor Dvou dívek[163] provedla i Ludmila Vojířová, jsou však oděné v šatech z devatenáctého století. Plastika dokazuje, že i historické náměty lze provést moderně a vkusně.

Do výroby se dostal i Skútr,[164] žákovská práce Jiřího Černého, studenta Střední uměleckoprůmyslové školy keramické v Karlových Varech. Nedostatek řemeslné jistoty plně nahrazuje volba atraktivního námětu a výrazová bezprostřednost.

Vincent Vingler nadále přispíval figurkami zvířat. Dominuje mezi nimi Kozlík,[165] jehož větší keramická verze byla vystavena v Bruselu. Vingler se v porcelánové plastice během času stylově příliš nevyvíjel, což komplikuje datování jednotlivých figurek.

V roce 1961 začala pro duchcovskou porcelánku navrhovat Jitka Forejtová, která se do té doby úspěšně věnovala práci se sklem. Po prvních plastikách Kohoutka a Slepíčky následovala série sedících žen v různých pozicích. Forejtová své plastiky abstrahovala od detailu a v zájmu výrazu občas mírně pozměnila i proporce. V časopise *Domov* se o spolupráci s duchcovskou porcelánkou vyjádřila dosti kriticky, především kvůli neschopnosti provést její návrhy v probarvené hmotě.¹⁷⁶ Experimenty na tomto poli dokládá modře provedená Sedící žena[166] z depozitáře UPM. Tato výhrada se zdá být zcela oprávněná, protože nejen Forejtové, ale například i Ježkovy figurky, které známe v bílém provedení, by ve vkusných barvách mohly vypadat skvěle. Absenci technologie barevné hmoty by navíc nebyl problém nahradit plošnou aplikací soli. Té se dočkala alespoň nástěnná plastika Datla[167] navržená Forejtovou pro výzdobu dětských pokojů. Snad kvůli této neochotě a dalším neshodám figurku

¹⁷⁵ Podle vyprávění Jindřicha Marka.

¹⁷⁶ Mladí umělci pro moderní domov, in: *Domov* II, 1961, č. 4, 24.

Opice[168] nakonec vyráběla porcelánka Volkstädt ve východním Německu. Jedná se o skvěle stylizovanou plastiku nepostrádající vtip.

Nové návrhy dodával dlouholetý spolupracovník Vladimír Tichý. Provedl několik typů váz, z nichž za pozornost stojí především organicky tvarované Jelínek a Zoboroh.[169] Působivé jsou i nástěnné vázy s dvěma hrdly, připomínající lidské srdce.[170] Ne zcela přesvědčivě dopadly Tichého silně stylizované figurky ptáků,[171] naopak za skvělé považuji nástěnné plastiky ryb.

Jak už jsem napsal, v Duchcově se v této době dekorovalo nejvíce solemi. Kromě prostého malování štětcem se užívaly techniky nanášení vosku na střepe, čímž místo po malbě solí vůči okolí zesvětlalo. Solné roztoky se také stříkaly přes šablonu. V malých sériích se užívaly i jiné zdobné techniky, které připravovali pracovníci laboratoře v čele s Karlem Tauchertem. Těm se podařilo znovu objevit zapomenuté německé dekorační techniky. Jednou z nich je krystalická glazura.[151] Princip spočívá v nanesení glazury, na kterou se poté jemným štětečkem kápne roztok, s nímž glazura reaguje. Vznikne tak oko s efektem krystalků. Znovu se podařilo namíchat i takzvanou „býčí krev“, tedy rudou glazuru, která během výpalu stéká, a tím vznikají různé efekty.[123]

Navrhování nových figurek z ne zcela známých příčin silně slábne už po roce 1962. Snad bylo dosaženo dostatečné šíře sortimentu. Zdá se, že došlo i k ochlazení zájmu trhu. Jak píše Milena Lamarová: *„Zdá se, jako by současný člověk tíhnul v drobných věcech svého okolí spíše k zemitým, teplým a strukturálním barvám. Protože je obklopen velkými věcmi strojové dokonalosti, přeje si naopak pro chvíle odpočinku či rozptýlení režné předměty, jež by co nejvíce prozrazovaly dotyk lidské ruky... Drápek zatíná otázka: Je snad porcelánová plastika v tradičním provedení anachronismem? ... Zdá se, že vymezit porcelánové plastice místo v novém názoru na vnitřní architekturu není nic snadného.“*¹⁷⁷ Podobný názor má zaměstnanec ÚBOK Václav Dolejš: *„Právě v porcelánu se nám trochu pomíchaly funkce. Nové porcelánové plastiky se dělají ve většině případů bílé. Při vybavování experimentálních bytů se však ukazuje, že žádný architekt nesáhne po bílém porcelánu, každý si přál hrubozrnnou keramiku. S dnešním nábytkem nehraje bílý porcelán dohromady, je studený a neosobní...“* Dušan Šindelář přitakává: *„Tvary, které odmítáme, nevycházejí ani z psychologických potřeb lidí. Popelník má vzbuzovat pocit klidu a jistoty a*

¹⁷⁷ Milena LAMAROVÁ: Porcelánové zamyšlení bez dekoru, in: *Výtvarná práce IX*, 1961, č. 19, 6.

rozhodně nechci, aby mi ze stolu odlétával.“¹⁷⁸ Možná i proto už koncem první poloviny šedesátých let přestával tento sortiment trh žádat. Elegantní, leč neosobní linie, studená bílá glazura a nevýrazný solný dekor lidi neuspokojoval. Plastiky i vázy v neosobních bytech nových panelových domů nebyly schopny plnit zútulňovací, zateplovací funkci, kterou tak dobře plnily kýčovité historizující figurky. Za chabý pokus o nápravu můžeme považovat aplikaci sítotiskových obtisků na bílé figurky. Dekory složené z jednoduchých geometrických plošek dvou či tří barev měly zvýšit jejich výraznost.[172] Ani to však nezabránilo postupnému poklesu zájmu o hladké tvary a zboží se začalo objevovat v bazarech. Trh si opět vyžádal historizující tvary a náměty, které ač nevkusné a řemeslně špatně provedené, spolehlivě uspokojily touhu obyčejných lidí mít doma něco „hezkého“.

¹⁷⁸ Zdena HLAVOVÁ: Před mezinárodní výstavou keramiky, in: *Domov* III, 1962, č. 2, 8.

TVORBA EXTERNÍCH VÝTVARNÍKŮ 1960-1965

Jak bylo řečeno, po trienále v Miláně se návrhářství užitého porcelánu soustředilo do Vývojového závodu Lesov. Pracovníci ÚBOK se sice měli na tvorbě nových tvarů podílet, jejich činnost však nebyla příliš efektivní. Za zmínku stojí aktivity Jaroslava Pýchy, který v letech 1961 a 1962 experimentoval s možnostmi varného porcelánu. Ve spolupráci s porcelánkou Dvory vytvořil několik typů konvic, které by účelu jistě vyhovovaly, ale ohnivzdorná hmota nakonec nebyla vyráběna. Přesto byly konvice roku 1962 vystaveny na mezinárodní výstavě keramiky, kde vyvolaly zasloužený ohlas. Konvice jsou oproti dosavadnímu trendu nízké, válcové tělo je v horní části přiškráceno a přechází v hrdlo se zapuštěným víčkem. Existují verze s porcelánovým uchem naproti výlevce,[173] varné funkci odpovídá verze s drátěným uchem obaleným proutím.[174] To se klene v oblouku nad konvicí. Dá se předpokládat, že se Pýcha inspiroval především skandinávským designem.

Václav Tikal vytvořil skvělé dětské dekory pro Ježkovu dětskou soupravu Jaja.[175] Z důvodu zaneprázdněnosti polygrafického průmyslu se sériově nevyráběly, stejně jako celá souprava Jaja. Tu závod Dvory nezařadil do výroby kvůli protahující se rekonstrukci.¹⁷⁹ Tikal navrhl i několik nepříliš zajímavých váz pro Duchcov, které se staly spíše médiem pro experimentální glazury. V roce 1965 – roce jeho smrti – byla v Dalovicích zahájena výroba tvaru Karolína,[176] tedy mírně upraveného Tikalova servisu, vystaveného na trienále v Miláně.[117] Tvar byl oprostěn od reliéfního dekoru, jiný tvar dostalo ucho konvice. Karolínu vyráběli v Dalovicích do sedmdesátých let.

Václav Dolejš se podílel na vývoji nových glazur v Duchcově, kde navrhl vázy, nijak zvlášť nápaditého tvaru,[177] naznačující inspiraci orientální keramikou. Vyrobeny byly pravděpodobně pro prezentaci nových glazur na mezinárodní výstavě keramiky. V roce 1963 se Václav Dolejš spolu s Jaroslavem Jetmarem zabývali ve Výzkumném ústavu jemné keramiky v Březové problematikou probarvených porcelánových hmot. Výsledky jejich práce však, přes dílčí úspěchy, výrobu nijak nepoznamenaly. Vladimír David měl v ÚBOK na starosti figurky. Jeho doménou byly poměrně realisticky ztvárněné postavy sportovců[178] a tanečnic,[179] které předával do Duchcova.

¹⁷⁹ REDAKCE: Nádobí pro děti, in: *Domov* III, 1962, č. 2, 29.

Nejasné jsou zprávy o spolupráci čerstvé absolventky VŠUP Evy Rybákové s porcelánkou v Březové. V monografii březovské porcelánky se uvádí, že zde byla počátkem šedesátých let zaměstnána jako výtvarnice.¹⁸⁰ Jediný její známý soubor[180] se nachází v depozitáři UPM, nedá se však předpokládat, že se sériově vyráběl. Tvar působí, jak už je u většiny umprumáků pravidlem, rukodělným dojmem. Zatímco šálky a cukřenka mají poměrně vyvážené proporce, konvice i mléčenka mají příliš převýšené tělo. Výlevka i ucho konvice jsou napojeny dosti těžkopádně a netvoří s tělem harmonický celek. Oživující jsou zploštělé úchytky, usnadňující uchopení prsty.

Na porcelán zcela nerezignovali ani někteří keramici. Roku 1960 prováděl Pravoslav Rada svou aspirantskou práci na VŠUP.¹⁸¹ Šlo o kombinovaný soubor z porcelánu a keramiky. Porcelánový moka servis,[181] vzorovaný v Loučkách, představuje asi Radův nejlepší pokus na poli užitkového porcelánu. Uznání zaslouží (ve srovnání s předešlými pokusy) hlavně tělo konvice, pokažená rukodělně působícím uchem. Radův soubor se nevyráběl mimo jiné proto, že nebylo možné zkoordinovat spolupráci mezi porcelánovým a keramickým průmyslem, takže výroba jakéhokoli setu z více materiálů nepřípadala v úvahu.

Rada i ostatní externí výtvarníci, kteří se v padesátých letech neúspěšně snažili s porcelánovým průmyslem spolupracovat, následně na podobné pokusy rezignovali. Bez ohledu na kvalitu jejich předchozích návrhů je nutno říct, že neměli pro navrhování dobré podmínky. Jak napsal Václav Dolejš: „*Dnes nestačí, aby výtvarník přinesl do komise pro první posouzení čerstvý hliněný model, nýbrž musí dodat dokonalý model sádrový, který je třeba poslat ven, mimo Prahu, což znamená práci navíc a finanční výlohy, o nichž se nikdy neví, budou-li uhrazeny. Další výlohy znamená vzorování, kvůli kterému musí výtvarník jet do fabriky a bydlet v hotelu, čekat bůhvíjak dlouho na honorář, na který má nárok, až poté, když výroba získá od obchodu objednávky, ale aspoň na pět set kusů. Čili výtvarník nese při této spolupráci maximum rizika a výroba má všechny výhody.*“¹⁸² Není divu, že se výtvarníci raději věnovali keramické tvorbě a realizacím v architektuře.

¹⁸⁰ Josef CHLÁDEK / Ilona NOVÁ: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990, 20.

¹⁸¹ Josef RABAN: Aspirantury na VŠUP, in: *Tvar* XIV, 1961, č. 3, 81–86.

¹⁸² Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 1, 3.

ČESKÝ PORCELÁN NA VÝSTAVÁCH 1960–1965

Jak bylo zmíněno, vývoj českého porcelánu v padesátých letech se na rozšíření sortimentu tuzemského trhu příliš nepodepsal. Jednalo se buď o prototypy, nebo o zboží určené pouze pro export. Běžný obyvatel Československa se o jejich existenci dozvěděl jen prostřednictvím dobového tisku. Nový porcelánový design mohla česká veřejnost na živo vidět poprvé v roce 1960. V bruselském pavilonu, přeneseném do pražského Parku kultury a oddechu Julia Fučíka, se konala výstava Československo 1960. Zde si mohli řadoví občané se zpožděním prohlédnout i výběr z bruselské expozice.¹⁸³

V roce 1960 proběhla 4. celostátní přehlídka československého výtvarného umění. Zatímco předchozí přehlídky se věnovaly pouze sochařství, malířství a grafice, tentokrát bylo prezentováno i užité umění a průmyslové výtvarnictví, vystavené samostatně v Mánesu. Jednalo se vlastně o první poválečnou výstavu tohoto druhu,¹⁸⁴ ovlivněnou mimo jiné tím, že ve Svazu československých výtvarných umělců konečně vznikla samostatná sekce průmyslových výtvarníků. Tím, jak psal Josef Raban, byla dána najevo rovnoprávnost s takzvaným vyšším uměním.¹⁸⁵ Zatímco expozici malířství, grafiky a sochařství v Jízdárně Pražského hradu dobové ohlasy oprávněně označovaly za zastaralou, expozici v Mánesu hodnotila veřejnost lépe pro její modernost.¹⁸⁶ Z toho vyplývá, že vůle navázat na přerušenu kontinuitu a dostihnout vývoj výtvarného umění na Západě byla v této době již i oficiálně vyjadřována. V expozici keramiky zaujímal porcelán jen malý prostor. Při výběru exponátů výstavní porota preferovala ateliérovou keramiku, skvělý užitkový porcelán posledních let dost pomíjela. K vidění bylo jen malé množství figurek a dekorativního porcelánu od Jaroslava Ježka, Jiřího Černocha, Vladimíra Tichého a Jindřicha Marka. Servisy reprezentoval jen soubor manželů Radových z produkce Díla. Absenci ostatních výstavě vyčítá i Josef Raban: *„Jejich prezentace by alespoň dokázala, že výtvarníci nové servisy skutečně navrhují, a dala návštěvníkům možnost si jejich přítomnost na pultech obchodů*

¹⁸³ V témže roce byla výstava představena v Moskvě

¹⁸⁴ Výstava Věci a lidé v roce 1946 nedosahovala srovnatelné úrovně.

¹⁸⁵ Josef RABAN: Krásu z výstav do našich domovů, in: *Domov* I, 1960, č. 2, 17.

¹⁸⁶ Dušan ŠINDELÁŘ: Tentokrát o výstavě užitého umění v Mánesu, in: *Kultura* IV, 1960, č. 1, 6.

vyžadovat.“ Je možné, že vedoucí místa dosud nerozhodla, zda moderní tvary, vyráběné na export, budou v běžné československé distribuci.

V tomto roce proběhla i Jubilejní soutěž k výročí 15 let existence ČSSR. Ludvík Veselý osvětluje, že hlavní impulz přineslo usnesení politického byra ÚV KSČ z prosince 1959 o zajištění dalšího průběhu kulturní revoluce v socialistickém Československu.¹⁸⁷ Do soutěže ale nebyly přihlášeny skoro žádné návrhy v prototypu či skice, ale především zboží již vyráběné. Z porcelánu získaly ocenění figurky Jaroslava Ježka, provedené v Lesově, a dekorativně užitkový porcelán Jindřicha Marka a Vladimíra Tichého, provedený v Duchcově. Užitkový porcelán reprezentovala jen Ježkova Elka z Bruselu. Exponáty z milánského trienále zcela chyběly. Novinky zastupovala jen skica porcelánového souboru Marie Rychlíkové.[182] Návrh působí dynamicky, má všechny znaky moderního servisu své doby. Malou stabilitu by mohla způsobit úzká základna konvice. Není jasné, zda autorka návrh nabídla nějaké porcelánce, pravděpodobně nedošlo ani k provedení sádrového modelu.

Roku 1961 proběhla velká výstava k výročí 40 let založení KSČ, v jehož rámci se užité umění vystavilo v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Expozice tematicky s výročím nijak nesouvisela. Mělo jít o předvedení toho nejlepšího, co v užitém umění a designu v Československu vzniklo. Retrospektivní část představila výrobky českých družstev a ateliérových výtvarníků z předsocialistické éry. Jejich činnost byla prezentována jako boj proti kapitalistické velkovýrobě a spojována s politikou KSČ. V hlavní, současné části tvořil základ výběr exponátů z milánského trienále, takže si je konečně mohla prohlédnout i česká veřejnost. Zastoupeny byly i některé práce z let 1960–1961. Z porcelánu šlo kromě aspirantské práce Pravoslava Rady o výrobky z duchcovské porcelánky, tedy práce Jiřího Černocha, Otto Eckerta, Jitky Forejtové, Jindřicha Marka a Vladimíra Tichého. Kurátoři z neznámých důvodů opomněli nové zboží podle návrhů Jaroslava Ježka, který za dva roky od příprav na trienále provedl nejméně dva nové soubory a velké množství figurek.

V roce 1962 se v Praze odehrála pod patronací Mezinárodní akademie keramiky (AIC) Mezinárodní výstava současné keramiky¹⁸⁸. Organizátoři v čele s Otto Eckertem vyzvali k účasti všechny výtvarníky, od nichž se očekával dobrý výkon. Ti za vytvoření exponátu dostali předem zapláceno, čímž chtěli

¹⁸⁷ Ludvík VESELÝ: K soutěži, in: *Kultura* IV, 1960, č. 4, 3.

¹⁸⁸ Architektonické řešení měl na starosti kolektiv: Cubr, Hrubí, Pokorný

organizátoři zaručit, že vznikne co nejreprezentativnější kolekce. Výrobu porcelánu ukazovaly bohužel vesměs notoricky známé exponáty z Bruselu a Milána, obohacené o několik novějších plastik Jaroslava Ježka. Novinky tvořily prototypy varných konvic Jaroslava Pýchy a glazura „býčí krev“, kterou vyvinul pracovník laboratoře v Duchcově Tauchert spolu s Václavem Dolejšem. Ostatní výtvarníci spojení s porcelánem představili své práce v keramice, na kterou byla výstava zaměřena.

V roce 1963 proběhla V Uměleckoprůmyslovém muzeu výstava Domov a vkus. Alena Adlerová zde z porcelánu vystavila jen notoricky známé věci z majetku muzea, které již byly k vidění na předchozích výstavách. Zamrzí nás, že kurátorka výstavy nezískala pro tuto akci, a tím ani pro depozitář UPM nějaké aktuální výrobky.

Zlepšení po této stránce vykazuje výstava Prostřený stůl, kterou v UPM pořádala Dagmar Tučná. Ta při přípravě spolupracovala s ÚBOK a Zbožíznaleckým ústavem obchodu, takže zde kromě exponátů z Bruselu a z trienále představila i varné konvice Jaroslava Pýchy, vyvzorované v Dvorech, a od Evy Rybákové soupravu na kávu, školní práci na VŠUP. Snad to bylo i otázkou kurátorčina výběru, ale chyběla část aktuálně vyráběných tvarů Jaroslava Ježka, navržených v roce 1963. Tučná vystavila jen starší soubory Blanka a Hanka a dětský soubor Jaja s dekory Václava Tikala. Výstava měla působit na návštěvníky, podle Rajisi a Ilji Kvasničkových, inspirativně a výchovně. Ti zároveň přiznávají, že většina vystavených exponátů není na tuzemském trhu v prodeji.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Rajisa KVASNIČKOVÁ / Ilja KVASNIČKA: Stolování v průběhu věků, in: *Domov V*, 1964, č. 5, 14–20.

MODERNÍ PORCELÁNOVÉ ZBOŽÍ NA PULTECH OBCHODŮ A V DOMÁCNOSTECH.

Zmapovat dostupnost nového porcelánového zboží na pultech českých obchodů není jednoduché. Jeho výskyt v tuzemském maloobchodě se většinou o několik let opožďoval za jeho výrobou. Jak se vyjádřil Pravoslav Rada ještě v roce 1964: „*Porcelánová výroba běží vlastně na export. Na domácí trh dostávají se pouze souběhy, až druhá a třetí volba, která vypadne z exportu.*“¹⁹⁰ Rádova slova je třeba brát s mírnou rezervou, protože ho neúspěch při spolupráci s porcelánovou výrobou mohl vést k zveličování jejích problémů. Nicméně dá se předpokládat, že do konce padesátých let se z užitkového porcelánu na českém trhu prodávaly jen historizující tvary nedobré kvality. Z figurek a dekorativně užitkového porcelánu obchod nabízel velmi špatně provedené předválečné modely a od původních návrhů k nepoznání zpotvořené moderní realistické figurky.

Moderní servisy, vyráběné v druhé polovině padesátých let, jsou inzerovány pouze v *Glass Review*, zatímco tuzemské časopisy je buď zcela ignorují, nebo je zmiňují pouze v souvislosti s jejich prezentací na výstavách. Jedinou výjimku tvořily prodejny družstva Dílo, které spolupracovalo s velkým množstvím keramiků. Ti do prodejen dodávali svá díla v originále či malých sériích. Každý rok Dílo připravovalo pro členy Klubu přátel výtvarného umění kolekci několika děl provedených ve větší sérii. V roce 1957 to byly i dvě dózy Vladimíra Tichého z porcelánu. S největší pravděpodobností byly vyrobeny ve vinohradském středisku. Jejich cena byla 91 a 104 Kčs.¹⁹¹

Roku 1959 byl v Panoramě inzerován servis manželů Radových. Šlo o kávovou variantu jejich souboru z Bruselu, vyráběnou ve Vývojovém závodě Lesov. Podle náročnosti dekoru stál soubor 810 nebo 970 Kčs. Tyto ceny byly na tehdejší výši měsíčního platu opravdu vysoké. Je otázkou, jakou dohodu Dílo s jednotlivými podniky mělo. Podobné zboží se prodávalo ve výběrových prodejnách výrazně levněji. Nabízí se porovnání dvou váz Vladimíra Tichého. V Díle stála roku 1962 váza Charleston 60 Kčs,¹⁹² zatímco srovnatelná váza

¹⁹⁰ Rozhovor o dnešní keramice, in: *Panorama* 1964, č. 2, 6.

¹⁹¹ Novinky v Díle, in: *Panorama* 1957, č. 3, 12.

¹⁹² *Panorama* 1962, č. 3, 69.

Zoboroh z výběrové prodejny České sklo a keramika v roce 1961 stála 32 Kčs.¹⁹³ Snad hrála roli omezenost série.

Další ceny ve výběrové prodejně se zdají rozumné. Například Ježkův soubor Manon stál 206–340 Kčs, což není tolik, uvážíme-li, že se jednalo o malosériovou výrobu s důrazem na nejlepší kvalitu materiálu i zpracování. Kávový servis Praha Marie Rychlíkové z Nové Role přišel v roce 1962 ještě levněji, na 100–150 Kčs.¹⁹⁴ Dětská souprava Jaja z Lesova stála 39 Kčs. Jednoduchá váza Jindřicha Marka ovšem s krystalickou glazurou, provedená v Duchcově, byla dosti drahá, 250 Kčs. Experimentální glazury tedy zjevně cenu výrazně zvyšovaly.

Ceny během šedesátých let asi příliš nestoupaly. Soupravu Rafaela vyrobenou v Lesově, nabízela výběrová prodejna v roce 1967 od 220 do 400 Kčs podle dekoru.¹⁹⁵ Běžnější tvary z velkých závodů se snad postupně ocitli i na pultech (či pod pulty) běžných obchodů.

Otázkou je, jak tuzemský trh pokryl potřebu lidí po praktické stránce. Například v článku „Co nám chybí pro lepší prostření stolu“ se dozvíme, že na trhu chybí: máselníčka, poklop na sýry, uzavřené slánky, misky na podávání zeleniny, nádobka na rozpuštěné máslo či šťávu z dušeného masa, dortový talíř, čtvercové talíře na zákusky a konvička na čajovou esenci. Naopak za přežitě kusy autorka označuje nádobu na polévku a omáčník.¹⁹⁶ Právě polévkovou mísu svorně odsuzovala většina autorů článků. Jindra Halabala mladší hodnotí teriny ze souboru Ivana a Elka takto: *„Návrhář úchytek na pokličkách byl šprýmař. Vycházel zřejmě z názoru, že mísa na polévku v jídelním souboru stejně k ničemu není (a měl pravdu). Navrhl proto úchytky moderně a počítal s tím, že vám pokličky při zvedání vyklouznou z rukou, čímž bude zbytečný kus ze souboru odstraněn.“*¹⁹⁷ Naráží zde na fakt, že se standardní složení servisu stalo v nové společnosti přežitým. Terina byla považována za typický pozůstatek vykořisťování, protože polévku ke stolu přinášela služka. V moderní době, kdy služby vymizely, by musela terinu užívat pracující žena, která by se tak rovněž stala vykořisťovanou. Proto si měl socialistický člověk nalévat polévku rovnou z hrnce.

¹⁹³ Vybrali jsme pro vás, in: *Domov* II, 1961, č. 2, 2.

¹⁹⁴ Vybrali jsme pro vás, in: *Domov* III, 1962, č. 5, 40.

¹⁹⁵ Prodává se, in: *Domov* VIII, 1967, č. 1, 17.

¹⁹⁶ Zuzana TOBOLKOVÁ: Co nám chybí pro lepší prostření stolu, in: *Domov* I, 1960, č. 2

¹⁹⁷ Jindra HALABALA ml.: Móda proti modernosti, in: *Domov* III, 1962, č. 5, 18.

Právě udržení tradičního porcelánového souboru podivně kontrastuje s životem běžného člověka v socialistickém Československu. Ten nejen nepoužíval terinu, ale ani si nenaléval moka do malého šálku z tenkostěnné konvice, raději pil turka z velkého krajáče. Stejně tak tradici pití čaje s mlékem udržovalo v Čechách jen několik zpátečníků, ostatní svobodně užívali stejný hrnek na kávu, čaj i méko. Opět se tak potvrzuje, že požadavky zahraničních trhů ovlivňovaly skladbu výrobků. Servis přímo na míru potřebám socialistické společnosti bohužel nikdy nevznikl. Většinu moderních souborů, o kterých pojednávala tato práce, pravděpodobně lidé kupovali jako dar a ten následně skončil vystaven v kredenci.

Další význam Halabalovy poznámky pravděpodobně reprezentuje obecné mínění. Moderní soubory vyrobené především na efekt (pro Expo v Bruselu či trienále v Miláně), svou nepraktičností uživatele brzy omrzely. Historizující soubory byly paradoxně ergonomicky mnohem praktičtější a také díky svému „noblesnímu“ vzhledu si získaly oblibu většiny lidí. I tím se dá vysvětlit brzký pokles zájmu o aerodynamické tvary. Podle tvrzení obchodního ředitele Jiřího Zacha měly moderní servisy na trhu jen marginální ekonomický význam.

ZÁVĚR

V této rigorózní práci jsme sledovali prvních dvacet let vývoje porcelánového průmyslu v Čechách. Nejprve shrňme situaci na Karlovarsku. V prvních letech po znárodnění byl porcelánový průmysl komplikovaně obnovován. Jeho design se stal, díky pětileté německé okupaci, předmětem nacionalistických debat. Autoři článků v odborných časopisech i populárních periodikách vesměs brojili proti setrvačné výrobě německých tvarů a vzorů, které prý českému naturelu nesvědčí. Jejich výroba však zůstala zachována. Zvítězila racionální ekonomická hlediska, zavrhující inovaci v případě, že stávající zboží jde dobře na odbyt. Počet modelů byl oproti předválečné šíři sortimentu výrazně zredukován a ustálen na několika historizujících tvarech, žádaných poválečným západním trhem. Ve prospěch rychlé obnovy porcelánového průmyslu byl zastaven odsun Němců-odborníků, bez kterých by provoz většiny závodů vůbec nemohl fungovat. Pragmatický přístup v této věci přetrval i po komunistickém převratu. Navzdory politickým heslům český porcelánový průmysl usiloval hlavně o vývoz do západní Evropy, tuzemský trh zásoboval pouze zbožím nízké jakosti nevhodným pro export. V tisku se ozývaly hlasy apelující na nutnost sortiment inovovat, a to jak z důvodů ideologických (nevhodnost historizujícího zboží pro socialistického člověka), tak i s ohledem na fakt, že zahraniční konkurence, od počátku padesátých let zejména německá, přichází každý rok na trh s novými modely zboží. Snad částečně z alibistických důvodů, aby ukázala vůli obnovit sortiment, pořádala výroba několik soutěží na nový tvar. Těch se účastnili výtvarníci z řad absolventů Ateliéru porcelánu a jemné keramiky na VŠUP, a pracovníci přímo z výroby. Všechny tyto soutěže však vyzněly naprázdno a žádný návrh sériově vyráběn nebyl. Důvod, kromě tradiční neochoty výroby přidělovat si práci, spatřuji v tom, že návrhy většinou za realizaci nestály, případně neslibovaly dostatečný ekonomický potenciál. Návrhy absolventů VŠUP byly odevzdány vesměs ve skice, což je jen první krok na dlouhé cestě vedoucí ke vzniku porcelánového souboru. Z těchto skic, ale i z modelů a prototypů absolventů VŠUP je znát ovlivnění orientální keramikou a malá znalost specifik porcelánu jako materiálu. Za lepší lze označit návrhy pracovníků z výroby. Prototyp Jaroslava Jetmara z roku 1950 se mohl svou moderností směle rovnat prvním moderním tvarům

v Německu, Itálii či ve Skandinávii. Právě tím však narazil u konzervativních teoretiků, kteří aerodynamické pojetí tvaru a priori odmítali. Taková soutěž na nový tvar je však principiálně špatná sama o sobě. České značky ani před válkou nedosahovaly renomé porcelánek typu Míšně či Rosenthalu, které si – díky vysoké ceně svých výrobků – mohly dovolit vyrábět malé luxusní série. Český porcelánový průmysl byl nastaven na masovou výrobu, kdy se vývoj nového tvaru vyplatil až v případě prodeje tisíců až desetitisíců kusů. Proto se nelze vedení výroby divit, že neinvestovalo nemalé peníze do návrhů, jež neslibovaly komerční efekt. Do poloviny padesátých let byly jedinou inovací nové dekory, které mohly alespoň do určité míry stávající tvary modernizovat. Zestátněnému porcelánovému průmyslu chyběl hnací motor v podobě volné soutěže, odpovědní ředitelé nechtěli riskovat své místo nějakým neuváženým experimentem. Šlo jim jen o plnění vývozních plánů a úzký sortiment spolu s nízkou kvalitou byly kompenzovány podbízáním se a snižováním ceny. Důvodem ke změně mohl být jen pokyn shora.

V druhé třetině padesátých let došlo k určité změně postoje ministerstva průmyslu, které do té doby zajímalo jen plnění plánů. Z jeho iniciativy vznikala na jednotlivých závodech výtvarná střediska, zaměřená přímo na vývoj nových tvarů. Důvodem nebyla potřeba českého lidu, ale opožděné zjištění, že západní trhy se již nespokojí jen s předválečnými tvary. Nově vypsaná soutěž opět přinesla zklamání a inovací se ujali tvůrci z řad zkušených modelérů z výroby, vesměs německé národnosti. Ti vytvářeli tvary silně inspirované výrobky progresivních evropských porcelánek. Na tuzemský trh se ovšem nový sortiment dostal jen velmi omezeně až v šedesátých letech.

Za zlom můžeme označit vznik Vývojového střediska Lesov u Karlových Varů, kde se roku 1956 sešel sehraný tým pod vedením Jaroslava Ježka. Ten začal vytvářet tvary sice poplatné současným trendům, ale pojaté velmi osobitě. Dá se předpokládat, že k jejich zavedení do výroby došlo na základě zájmu západních trhů.

Zatímco dosavadní politika českého porcelánového průmyslu byla spíše opatrnická, situace se změnila poté, co československá vláda potvrdila účast na první poválečné světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Organizátoři z nějakého důvodu nechtěli vystavit žádný dosud vyráběný tvar, a tak pověřili již zmíněné studenty a absolventy VŠUP, aby ve spolupráci se zkušenými modeléry vytvořili

zbrusu nové tvary porcelánových servisů. Tak se objevily kreace, které by možná v tržním prostředí nemohly díky svému minimálnímu komerčnímu potenciálu vzniknout.

Celá expozice připomínala Potěmkinovu vesnici, protože názvem „Jeden den v Československu“ měla navodit falešný dojem, že všechny vystavené exponáty jsou v Čechách běžně užívány. Právě touha alespoň takto se vyrovnat vyspělejším západním státům vedla k tomu, že výtvarníci dostali pokyn provést své prototypy nikoli s ohledem na praktické funkční parametry a komerční potenciál, ale především tak, aby působily moderně až extravagantně.

Neočekávané vítězství a ocenění většiny těchto exponátů, v čele s Ježkovou Elkou, která se z dnešního pohledu stala jakousi ikonou „bruselského stylu“, mělo vliv na změnu orientace výroby. Velká část vystavených souborů z praktického hlediska nevyhovovala a z toho důvodu nebyla vyráběna. Nicméně jejich úspěch nastavil trend, který ovlivnil vzhled porcelánu následujících let. Pokus o zopakování bruselského úspěchu skýtala účast na XII. milánském trienále, pro které vznikla pod vedení čerstvě založeného ÚBOK kolekce, do níž byli zapojeni jak někteří umělci z VŠUP, tak především výtvarníci z výroby v čele s Jaroslavem Ježkem. Snad už tehdy se plánovalo využití kladného ohlasu na prestižních výstavách a expanze nových tvarů na západní trh. V milánské kolekci se potvrdila obrovská invence Jaroslava Ježka, soubory ostatních výtvarníků překvapují vzájemnou podobností, což působí skoro jako křečovitá snaha zopakovat úspěch použitím osvědčených forem. Bruselský triumf se neopakoval, odměněn byl jen nepříliš povedený návrh Václava Šeráka, zatímco Ježkovy kreace kupodivu oceněny nebyly.

Úspěch se nedostavil ani v komerční rovině. Rozsáhlá kolekce tvarů sestavená především z exponátů zmíněných výstav nepřinesla očekávanou odezvu. Následkem toho se výroba od „bruselsky“ pojatých tvarů začala postupně odklánět. Jaroslav Ježek však plně prokázal své designérské kvality, stal se na více než deset let takřka výhradním tvůrcem užitkového porcelánu. Přes neopodstatněná tvrzení méně úspěšných kolegů je třeba tento úspěch přičíst především Ježkově pílì a talentu, kterým zastínil tvorbu všech ostatních návrhářů. Po organicko-aerodynamickém období koncem padesátých let, kdy Ježkovy soubory svou extravagancí překonaly i kreace Západu, se jeho vývoj ustálil na tvarech, které vznikaly na základě pečlivého sledování zahraničních trendů.

Přestože měl Ježek za úkol navrhovat zboží ve stylu zahraničních vzorů, nesklouzl k pouhému napodobování, ale vytvářel kvalitní návrhy řešené často překvapivě originálně.

Odlišně se vyvíjela výroba figurálního porcelánu. Ta byla nedlouho po znárodnění soustředěna do porcelánky v Duchcově, kde se zpočátku vyráběl jen předválečný sortiment. Výroba bohužel, kvůli špatné kvalitě práce v porcelánkách, zejména malířské, měnila původní vesměs kvalitní návrhy v odpudivé kýče. Základem sortimentu byly a vlastně dodnes jsou rokokové dámy a kavalíři. Zejména kvůli ideologické nevhodnosti takového zboží pro socialistického člověka začala porcelánka již koncem čtyřicátých let spolupracovat s externími návrháři z řad sochařů a produkovat i nové plastiky. Svou roli sehrál i fakt, že zařazení nové figurky do provozu není zdaleka tak finančně náročné jako v případě užitkového porcelánu. Do výroby byly přijímány návrhy politicky korektní, ale zároveň atraktivní. Pro zvýšení výroby nových figurek bylo zřízeno Výtvarné středisko v Praze, kde se návrhářstvím zabývaly absolventky VŠUP. Přestože jejich školní práce ovlivnil duch socialistického realismu, výroba o takový sortiment příliš nestála. Proto vznikaly hlavně figurky dětí, sportovců a zvířat. Ty jsou pojaty poměrně realisticky, bez pitoreskního či nasládlého nádechu. Skvělé návrhy však většinou zmrzčila masová produkce, takže se na pultech českých obchodů objevovaly vesměs v obludném provedení.

Zásadní změnu v porcelánové výrobě figurek odstartoval úspěch koníků Jaroslava Ježka v Bruselu. Nové pojetí figury bylo nenáročné na výrobu a přes nevelké schopnosti dělníků vznikala výrobek s modelem takřka identický. Českým konzumentům daly nové figurky, ale i podobně tvarovaný dekorativně užitkový porcelán, pocit modernosti a vyrovnání se se západními trendy. Podle Ježkových návrhů vznikaly v Lesově v malých kolekcích desítky skvělých plastik, které posléze přešly do velkovýroby v Duchcově. Stylově podobné jsou i výrobky podle návrhů dalších výtvarníků, ať už skvělé vázy Jindřicha Marka a Vladimíra Tichého či figurky Jiřího Černocha. Zde je vidět, že absolventům VŠUP svědčil tento sortiment lépe než užitkový porcelán. Přestože lze jejich tvorbu označit za autonomní výtvarný projev, právě Ježek byl průkopníkem nového pojetí a ostatní tvůrci jím byli alespoň částečně ovlivněni. Pro design této doby je typická silná stylizovanost, deformované proporce a oproštěnost od detailu. Figurky byly většinou monochromní, výjimečně byl detail zvýrazněn solí, která zdobila i

dekorativní vázy či dózy. Jejich chladně elegantní, neosobní výraz běžní lidé nebyli schopni přijmout za svůj, což mělo za následek brzkou ztrátu obliby.

Období let 1957–1962 můžeme považovat v kontextu designu druhé poloviny dvacátého století za nesmírně plodné. Zatímco předtím a poté politický režim progresivní výtvarný projev úspěšně dusil, v těchto pěti letech moderní, často extravagantní kreace v porcelánu pravděpodobně přímo podporoval. Vzhledem k tomu, že se nůžky mezi životní úrovní Východu a Západu po válce rychle rozvířaly, je pravděpodobné, že si nejvyšší kruhy uvědomovaly nutnost Západ dohnat. Užité umění, na rozdíl od malířství či sochařství, nebylo režimem tak úzkostlivě střeženo, a tak představuje segment, který se stal v oficiálním českém umění daleko nejprogresivnějším. Je samozřejmě těžké srovnávat se západní Evropou, kde byla jiná politická situace a kde zároveň nedošlo k přerušení kontinuity porcelánové výroby. Dá se však říci, že v Čechách nastala před rokem 1960 mohutná tvůrčí erupce, snad způsobená předchozím dlouhým potlačováním svobody tvorby. Je však nutno poznamenat, že se tvůrci tímto vzednutím poměrně rychle vyčerpali a po zbytek století lze o výtvorech českého porcelánového průmyslu hovořit s obdivem jen výjimečně.

PŘÍLOHY

KATALOG VÝTVARNÍKŮ, ZÁVODŮ A INSTITUCÍ

BENEŠOVÁ-NOVÁKOVÁ HANA

16. 2. 1930 Praha

1945–1948 Střední keramická škola v Praze

1949–1954 VŠUP, prof. Eckert

1954–1957 působila ve výtvarném středisku Duchcovské porcelánky, kde se zabývala návrhy figurek. Poté se věnovala pedagogické činnosti a tvorbě autorské keramiky.

Raná tvorba Benešové je kvalitní ukázkou socialistického realismu v porcelánové plastice. Poplatnosti režimu se úspěšně vyhnula volbou vesnické tematiky. Velmi věrně je spodobněn fenek, kterého tvořila podle modelu v pražské Zoo.

Náplní tvorby pro duchcovskou porcelánku byly zejména figurky dětí a zvířat, které ač mírně stylizované zaujímají přirozené pozice. Detailně propracované figurky bohužel silně utrpěly sériovou výrobou.

BORČ MILOŠ

19. 12. 1912 Trident

1934–1936 VŠUP, prof. Horejc

1936–1939 AVU, prof. Španiel

Autor kolekce figurek žen zastižených deštěm v přiléhavých drapériích s deštníkem pro duchcovskou porcelánku, provedených kolem roku 1960.

BRADÁČEK JIŘÍ

27. 6. 1922 Obříství u Mělníka – 18. 7. 1984 Praha

1936–1939 Keramická škola v Praze

1939–1944 UMPRUM, prof. Dvořák

1945–1946 AVU, prof. Pokorný

V padesátých letech realizovány jeho návrhy figurek pro duchcovskou porcelánku, zejména zvířat (například Jeseter, Velbloudi). Žirafa, vystavená na

světové výstavě v Bruselu, byla již dost moderně stylizovaná. Tři muzikanti jsou naopak příkladem kýčovité poválečné figurky, snad vhodnější pro provedení v keramice. Pro trienále v Miláně vytvořil Bradáček skvělou plastiku Televize, zpodobňující štáb kolem kamery. Bradáček zde částečně navazuje na předválečný civilismus (J. Lichtág), ale je mnohem dynamičtější. Postavy jsou zcela anonymní, oproštěné od charakterizujících detailů.

BŘEZOVÁ -PORCELÁNKA

Po skončení druhé světové války byl vedením továrny pověřen Adolf Jungvirth, který vedl podnik do roku 1948. Prvního ledna 1946 se stala Březová vládními vyhláškami číslo 1003–1007 spolu s Dalovicemi, Loktem a Starou Rolí součástí společnosti První české továrny na porcelán. Při reorganizaci 1. ledna 1953 byla Březová již za vedení ředitele Karla Němečka zařazena spolu s Novou Rolí a Dvory do národního podniku Staropolský porcelán. Roku 1958 při vzniku oborového podniku Karlovarský porcelán se stala Březová samostatným podnikem. Po válce zde byly vyráběny převážně předválečné modely.

V r. 1954 si Pravoslav a Jindřiška Radovi v Březové vzorovali čajový servis a dekorativní předměty pro Ústřední výtvarné středisko průmyslu skla a jemné keramiky. Žádný návrh nebyl zařazen do výroby.

V r. 1957 byl do výroby zařazen první poválečný tvar Andrea – mírně přepracovaný tvar Fortuny od modeléra Prášila, převzatý ze Staré Role.

Ve stejném roce byl v Březové vyvzorován soubor Pravoslava a Jindřišky Radových pro výstavu v Bruselu. Modelérem byl J. Vít. Soubor nebyl oficiálně zařazen do výroby, ale časopisem Dílo byl nabízen ke koupi v prodejnách Díla.

Roku 1958 byl do výroby zařazen tvar Tosca, připisovaný autorsky řediteli Němečkovi, podle jiných zdrojů (J. Chládek, Ivona Nová: *Monografie porcelánky v Březové*, Karlovy Vary 2000) se jednalo o tvar Lucille přepracovaný Jaroslavem Ježkem.

Roku 1960 byl zařazen do výroby Němečkovi připisovaný tvar Ivana, prezentovaný na trienále v Miláně,

rovněž v r. 1960 byl přijat do výroby tvar Elka od Jaroslava Ježka, rozšířený o čajový a jídelní servis.

Téhož roku vytvořil modelář J. Vít čtyři seladonové vázy pro trienále v Miláně. Do sériové výroby se nedostaly.

V r. 1961 v Březové krátce pracovala jako návrhářka Eva Rybáková, navrhla tvar 3470. V tomto roce se v Březové vyráběly dětské soupravy podle návrhu J. Ježka s dekorem V. Tikala, který v Březové jako pracovník ÚBOK vzoroval své návrhy.

V roce 1964 byl do výroby zařazen tvar J. Ježka Nefertiti. V r. 1965 byl přijat tvar J. Ježka Louise.

ČERNOCH JIŘÍ

7. 11. 1924 Praha

1938–1942 Střední keramická škola, prof. Vokálek

1943–1945 totálně nasazen v slévárnách u bří Davidů

1946–1951 VŠUP, prof. Dvořák

V rámci ČSVU se rozhodl pro sekci keramiky, kde tušil lepší a svobodnější způsob obživy.

1951–1958 externí práce pro duchcovskou porcelánku, především figury zvířat.

1968 vyzván ředitelem k řádnému pracovnímu poměru jako návrhář.

Při práci na zvířecích figurách vycházel z přírody, jde vždy o konkrétní druh.

Část námětů měl předepsanu, zbytek tvořil podle vlastního výběru. Měl určité roční kvóty. Kromě zvířat dělal hlavně ženské figury a sportovce. Důležité pro něho bylo zachytit pohyb. Experimentoval s různými glazurami a sám vymyslel dekor barvou nanášenou jako tuš. Některé Černochovy plastiky působí až bizarně a je otázkou, jakého zákazníka mohly oslovit. Opakem jsou komerčně úspěšné honitby, často zastoupené v tombolách mysliveckých plesů.

DALOVICE-PORCELÁNKA

Roku 1805 získal Johann Ritter von Schöna u zemské privilegium vyrábět na svém Dalovickém panství kameninu. Porcelán se zde začal vyrábět od dvacátých let 19. století, oficiální povolení získal nový majitel W. W. Lorenz roku 1830.

Po výtvarné stránce produkce nevybočila z průměru.

V roce 1918 přešla dalovická porcelánka pod koncern EPIAG.

V roce 1946 se porcelánka v Dalovicích stala spolu s Loktem, Březovou a Starou Rolí součástí První české továrny na porcelán.

Od roku 1958 se vznikem národního podniku Karlovarský porcelán byly Dalovice samostatným závodem, pod který spadaly závody ve Stružné a Jakubově.

Po znárodnění se v Dalovicích dlouho vyráběl historizující tvar Olympia.

V roce 1956 byl do výroby zařazen tvar Kleopatra od J. Ježka.

V roce 1960 byl do výroby zařazen tvar Silvia od J. Ježka.

V roce 1964 byl do výroby zařazen tvar Caroline od V. Tikala.

DAVID VLADIMÍR

22. 8. 1921 Gornj Milanovec (Jugoslávie)

1943–1949 VŠUP, prof. Stefan a Horejc

1949–1953 asistentem na VŠUP u prof. Eckerta

1964 výtvarníkem plastického vytváření ÚBOK

Od poloviny 50. let dodává figurky duchcovské porcelánce. Jsou to vesměs figurky sportovkyň a sportovců. Přestože je zachycován pohyb, působí Davidovy figury spíše staticky. Užší spolupráci s duchcovskou porcelánkou David navázal v sedmdesátých letech.

DOBIÁŠ BOHUMIL

21. 11. 1905 Úročnice na Benešovsku – 11.4. 1964 Tábor

1926–1933 VŠUP, prof. Drahoňovský

Praxe v keramické továrně Keras v Bechyni, Graniton a Stavbokeramika ve Svijanech, ve Vondráčkově továrně v Kostelci n. Černými lesy a u hrnčířských brří Štěpánků v Hrdějovicích

Od 1935 profesorem ve Státní odborné keramické škole v Bechyni

1944–1945 totálně nasazen do hrnčířských závodů brří Štěpánků

Od května 1945-1964 profesorem střední keramické školy v Bechyni

Osobnost s velkým kreditem mezi poválečnou generací keramiků

Roku 1948 byl předveden Dobiášův porcelánový soubor vyvzorovaný v první české továrně na porcelán ve Staré Roli. Dobiáš v něm navazuje na funkcionalistické předválečné soubory. B. Dobiáš se zabýval především keramikou a jeho soubor byl pouhým exkurzem do příbuzného oboru. Karel

Hetteš tento soubor při bilancování vývoje průmyslového výtvarnictví zmiňuje jako významný počín poválečného porcelánu.

DOBIÁŠ BOHUMIL JR.

15. 6. 1929 Nemanice u Českých Budějovic, syn B. Dobiáše

Vyučen hrnčířem u Štěpánků v Hrdějovicích a v továrně na keramiku v Bechyni

1945–1948 Střední keramická škola v Bechyni

1948–1953 UMPRUM, prof. Eckert

od 1953 zaměstnán v továrně na keramiku Keramo v Bechyni

Jediná realizace v porcelánu – Akrobat s míčem (asi 1960), velmi vtipně a originálně řešená figurka, inspirovaná pravděpodobně F. Tichým

DOLEJŠ VÁCLAV

27. 7. 1925 Kralovice u Plzně – 14. 7. 2005 Praha

Pedagogická fakulta UK, C. Bouda, K. Lidický, M. Salzman

1948–1951 VŠUP, prof. Eckert

Praxe v klášterecké porcelánce; na výstavě Vnitřní zařízní pracoviště a obydlí (říjen–prosinec 1952) vystavena Dolejšova souprava pro nemocnice, práce VŠUP. Bohužel nejsou k dispozici žádné fotografie.

1954–1958 vedoucí výtvarného střediska Royal Dux v Praze. Z tohoto období je pravděpodobně malá plastika pištce, která svou miniaturností nemá v českém poválečném porcelánu obdoby a odkazuje spíše k vídeňským bronzům než k historickému porcelánu. Ve vývojovém středisku asi vznikl i soubor vystavený na Expo v Bruselu. Biomorfne pojatý tvar působí u konvice trochu těžkopádně, zejména úchytka víčka.

Roku 1960 se stal výtvarníkem oddělení plastického vytváření v ÚBOK. Experimentoval i s glazurami, na kterých spolupracoval s duchcovským technologem Karlem Tauchertem. Za znovuzrození glazury „býčí krev“ obdrželi společně na výstavě keramiky 1962 zlatou medaili. V první polovině 60. let navrhl pro duchcovskou porcelánku několik váz nijak originálních tvarů, které byli spíše médiem pro experimentální glazury.

Působil ve výtvarných komisích, věnoval se úspěšně ateliérové keramice.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let navrhl v rámci ÚBOK několik porcelánových servisů.

DUBÍ U TEPLIC-PORCELÁNKA

Roku 1864 založil Anton Schinkel manufakturu na keramické výrobky. Porcelán se začal vyrábět až během 70. let.

1885 se stává majetkem C. O. Teichert v Míšni, která zavedla do výroby tzv. cibulák.

1790 získává podnik Bernard Bloch. V majetku jeho rodiny byl podnik do roku 1938, kdy byl A. Blochovi zabaven nacisty. Zboží vyráběné v Dubí nevynikalo v žádném směru nad průměr. Po válce byl podnik obsazen českými dělníky a roku 1946 znárodněn. Po celou dobu spadal pod duchcovskou porcelánku. V padesátých letech se uvažovalo o likvidaci závodu kvůli těžbě hnědého uhlí. Vyráběly se hlavně hrnky a cibulák, dekorovaný od poloviny šedesátých let nikoli ručně, ale tiskem.

DUCHCOV-PORCELÁNKA

Továrna původně na keramické dlaždice byla založena Antonem Gierschickem roku 1853. Roku 1865 ji přebírá Eduard Eichler, rozšiřující sortiment o další keramické zboží jako figurky, vázy atd. 1897 vznikla firma Duxer–Porzellanmanufaktur AG se sídlem v Berlíně vyrábějící i porcelánové zboží, zejména historizující i secesně laděné figurky. Kvalitní byla i tehdejší produkce z kameniny.

Od roku 1900 dodnes je zboží značeno trojúhelníkem z růžové hmoty přilepené většinou na dno předmětu. Fabrika se počátkem 20. století úspěšně etablovala na evropských trzích. V roce 1904 byly výrobky na světové výstavě v St. Louis oceněny Grand Prix, což značně pomohlo najít odbyt i v Severní Americe. Po přerušení výroby během 1. světové války došlo k opětnému obnovení výroby, kdy se sortiment přizpůsobil populárnímu stylu art deco. S hospodářskou krizí přišly velké problémy s odbytem na zavedených trzích, které vygradovaly během druhé světové války.

V roce 1945 přešla fabrika do národní správy. Během obnovení poválečného provozu se výroba jako jediná v Čechách zabývala pouze figurálním a

dekorativním porcelánem, ostatní podniky od výroby figurek upustily. Oddělení keramiky bylo postupně zrušeno. V roce 1958 se duchcovská porcelánka stala součástí podniku Spojené keramické závody, stejně jako veškerý keramický průmysl v okolí Teplic.

Obnovení výroby se neobešlo bez účasti původních německých zaměstnanců továrny. Hlavní modelérkou byla, v Duchcově již od třicátých let působící, Elli Königová, která působila v podniku až do počátku šedesátých let. Její specializací byly figurky v rokokovém stylu, které spolu se zvířecí tematikou tvořily hlavní sortiment porcelánky. Od roku 1951 v jejím oddělení působil i František Rabel. Od přelomu čtyřicátých a padesátých let začal podnik spolupracovat s externími výtvarníky, kteří přes výtvarné komise prodávali své návrhy. Byli to především pražští sochaři, pro něž se tato činnost stala vítaným zdrojem příjmů.

DVORY-PORCELÁNKA

Manufaktura ve Dvorech byla založena 1882 bratry Benedikty. Její produkce nevybočovala z běžného užitkového zboží.

O podrobnostech znárodnování a osudů bezprostředně po válce nejsou zprávy. V roce 1950 byla zařazena spolu s Březovou do n. p. První česká továrna na porcelán.

Při další reorganizaci roku 1953 byla zařazena spolu s Novou Rolí a Březovou do podniku Starorolský porcelán.

Roku 1958 byla zařazena do oborového podniku Karlovarský porcelán.

V období, kdy byl podnik zařazen pod Starou Roli, se v něm vyráběl historizující tvar Roma. Ten byl navržen modelérem Janem Prášilem na objednávku Italského trhu, který požadoval nový barokní tvar. Dále zde byl vyráběn rovněž historizující tvar Regina, pravděpodobně od stejného autora. Roku 1960 byl závod Dvory pověřen výrobou souboru Asmanit z varného porcelánu. Vzhledem k tomu, že není v dalších letech inzerován, dá se předpokládat, že výroba ve velkém nezačala.

V druhé polovině šedesátých let byl v Dvorech ve velkém vyráběn hotelový porcelán navržený J. Švarcem.

ECKERT OTTO

4. 3. 1910 Kralovice – 1. 1. 1995 Praha

1924–1926 Kamenicko-sochařská škola v Hořicích

1926–1933 VŠUP, prof. Štipl

1933–1934 pracoval v porcelánce Březová

1934–1939 pracoval a prováděl své práce v keramické dílně A. Ěoupala v Praze

1940–1945 práce ve vlastní keramické dílně v Kralovicích

1946 jmenován profesorem VŠUP

1956 členem Mezinárodní keramické akademie AIC

Zatímco všechny články a knihy o pedagogické a výtvarné činnosti Otto Eckerta z padesátých až osmdesátých let vyznívají jednoznačně oslavně, jsou vzpomínky jeho žáků, zejména z přelomu čtyřicátých a padesátých let, spíše kritické.

Podle nich se studentům příliš nevěnoval. Je pravděpodobné, že se nedostatky jeho výuky časem upravily, protože mladší žáci na něho vzpomínají v dobrém.

Jisté je, že ovlivnil celou generaci poválečných keramiků a tvůrců v porcelánu, kteří některé jeho postupy, často neúmyslně, uplatňovali.

Eckert vytvořil jen několik málo plastik, z nichž nejznámější je velmi dobrá plastika holuba voláče. V duchcovské porcelánce byly realizovány jeho vázy, které tvořil většinou pro různé významné příležitosti, jako pro trienále v Miláně a mezinárodní výstavu keramiky. I zde vidíme jeho keramický přístup, protože vázy, většinou konvenčních tvarů, jsou často jen médiem pro výrazné glazury. Jemnost porcelánu jako materiálu zde není využita.

FOREJTOVÁ JITKA

29. 10. 1923 Praha – 24. 10. 1996 Praha

1942–1943 střední grafická škola

1945–1950 VŠUP, prof. Štipl a Strnad

Hlavním oborem Jitky Forejtové bylo sklo.

1960–1962 se zabývala navrhováním plastik pro porcelánku v Duchcově a pro Volkstádtskou porcelánku v NDR. Spolupráci s Duchcovem ukončila údajně kvůli špatným honorářům a především kvůli neschopnosti továrny její návrhy realizovat v barvě.

1962 na výstavě k XII. sjezdu KSČ byla vystavena jedna z jejích ženských figurek provedená ve velikosti 72 cm. Šlo pravděpodobně o záměr duchcovské továrny ukázat své technické možnosti.

1962 byly její porcelánové figurky oceněny na mezinárodní výstavě keramiky stříbrnou medailí.

Figurky Jitky Forejtové zobrazují zvířata nebo ženské figury v různých sedících polohách. Jsou abstrahovány od detailů, čímž zapadají do tehdejšího trendu. Zajímavé je, že autorka svůj původní obor, sklářství, snad bezděky promítla i ve svých porcelánových figurkách, které působí, jako by byly tvarovány ze žhavého skla. Pro dětské pokoje byly zamýšleny nástěnné figurky datla, veverky a opice.

HAHN JAN

životopisná data nezjištěna

Modelér v porcelánci v Loučkách, kde strávil i učňovská léta. Vystudoval Střední keramickou školu v Karlových Varech. V roce 1954 se účastnil soutěže Výtvarného střediska průmyslu skla a jemné keramiky. Pro závod Chodov vytvořil roku 1957 již moderní tvar Lidia. Pro porcelánku v Loučkách vytvořil kvalitní soubor Cornelia, který našel odbyt i ve Skandinávii. V článku v časopise *Sklář a keramik* je uvedeno, že mu byla poskytnuta možnost cestovat a sbírat zkušenosti v zahraničí.

Pro Děvanu Mírovou modeloval soubor pro bruselskou výstavu.

HAUBNER RUDOLF

životopisná data nezjištěna

Modelér německé národnosti ve Staré Roli. Pracoval ve starorolském vývojovém středisku zřízeném roku 1955.

V roce 1957 realizoval servis Praha Marie Rychlíkové pro bruselskou výstavu.

Je autorem historizujícího servisu Patria, vyráběného od roku 1960 ve Staré Roli.

Po zrušení střediska byl přemístěn do Vývojového střediska Lesov, kde působil pouze krátce a na vlastní žádost odešel.

HAVLÍČEK KAREL

31. 12. 1907 Berlín – 25. 12. 1988 Kadaň

1928–1934 Právnická fakulta UK

1934–1948 věnoval se právnické profesi, po nocích kreslil; dnes řazen do stylu art brut.

Stýkal se s českými surrealisty, ale nikdy nevstoupil do žádného spolku nebo skupiny. Své civilní povolání prý neměl rád a po komunistickém puči odešel do klášterecké porcelánky jako výtvarník. Spolu s J. Ježkem, kterého výrazně ovlivnil, navrhli velké množství dekorů a vytvořili spolu několik plastik. Podíl obou autorů není jasný. Krom toho maloval na talíře.

V jeho tvorbě pro porcelán je zřejmý vztah k surrealismu. Jeho brilantní kresby jedním tahem navozují dojem trojrozměrnosti.

HEJDOVÁ-HOLEČKOVÁ JAROSLAVA

14. 4. 1928 Praha

1947–1952 VŠUP, prof. Eckert

Z dob studií pochází figurka pohraničníka s vlčákem modelovaná ve stylu socialistického realismu.

1952–1953 pracovala v Březové jako výtvarná referentka

1954–1957 pracovala v pražském vývojovém středisku duchcovské porcelánky; prováděla figurky zvířat a sportovní tematiku

HENDRYCHOVÁ DAGMAR

28. 7. 1930 Žacléř – 4. 9. 1981 Rovina u Kounova

1945–1948 Střední keramická škola v Praze

1948–1952 VŠUP, prof. Stefan

1955–1962 návrhy porcelánových figurek pro Duchcov (např. nápaditě provedená figura ležícího klauna)

Pro Expo v Bruselu byly vybrány figurky z commedie dell'arte, spíše zmenšené velké plastiky než porcelánové figurky.

Roku 1959 vznikla v Duchcově sedící dívka vystavená na trienále v Miláně.

1962–1981 keramika, technický porcelán

HLADÍKOVÁ LIDIE

20. 5. 1925 Praha – 26. 2. 1994 Praha

1942–1949 VŠUP, prof. Eckert

Spolupracovala s D. Mírovou a M. Rychlíkovou. Pracovala především v keramice, od konce šedesátých let s elektroporcelánem.

Roku 1950 se účastnila soutěže podniku Sklo a porcelán, získala druhou cenu. Její návrh nebyl ani vyvzorován v materiálu.

HONCOVÁ ALENA

31. 1. 1929 Mladá Boleslav

1948–1953 AVU, prof. Španiel

Jediná známá realizace v porcelánu je sedící akt, který má zajímavě deformované proporce. Byl vyroben v Duchcově a vystaven na trienále v Miláně.

CHODOV-PORCELÁNKA

Porcelánka byla založena roku 1811 Franzem Miesslem a roku 1871 koupena majiteli slavkovské porcelánky Haasem a Czjzekem.

V roce 1946 vznikl národní podnik Slavkovský porcelán, do kterého byl zařazen i závod v Chodově.

Roku 1953 vznikl národní podnik Bohemia se sídlem v Chodově, kam byl naopak přiřazen podnik ve Slavkově.

Roku 1958 se stal Chodov součástí národního podniku Karlovarský porcelán.

Po válce byl dlouho vyráběn historizující tvar 810 z poloviny 19. století.

Modelér Jan Hahn vytvořil v roce 1957 pro Chodov tvar Lidia.

V témže roce vzoroval servis Děvany Mírové pro bruselskou výstavu.

V roce 1959 v Chodově vzoroval svou soupravu Jaroslav Pýcha.

V roce 1960 byl z Lesova převzat tvar Cyrano od J. Ježka.

JAKUBOV- PORCELÁNKA

Porcelánka v Jakubově byla založena Ernstem Maderem roku 1895.

Roku 1922 byla začleněna do koncernu EPIAG. Porcelánka produkovala vždy spíše užitkový, umělecky nevýrazný porcelán.

Po znárodnění roku 1945 se podnik specializoval na šálky a piály (misky na polévku) pro SSSR.

JETMAR JAROSLAV

21. 3. 1921 Hradec Králové

1935–1939 Střední keramická škola v Praze, prof. Vokálek, Znoj

1942–1944 modelérem v Michálkově keramické dílně v Nuslích, odlévání figur

1944–1945 nuceně nasazen ve zbrojním průmyslu v západních Čechách

1945 krátkodobé působení v malých porcelánkách na Karlovarsku

1946–1956 technologem a modelérem v porcelánce v Klášterci n. Ohří

1946 vyrobil z vlastní iniciativy návrh na likérovou soupravu; návrh nebyl zařazen

do výroby

1950 účastnil se soutěže na nový porcelánový servis vyhlášené kláštereckou porcelánkou; jeho tvar Junior získal druhou cenu

1952 spolupráce s Václavem Tikalem na souboru pro závodní jídelny, který nebyl zařazen do výroby

1954 vedením pověřen k návrhu nového hladkého souboru, odlišného od předválečné produkce, ale nijak extravagantního. Vznikl tvar Giovanna. Tvar byl asi 4 roky vyráběn.

1955–1956 spolupracoval s J. Ježkem na tvaru Oblázek, který nebyl realizován

1956–1968 technologem a příležitostným modelérem na Vývojovém středisku Lesov, od r. 1959 ve Vývojovém závodě Lesov

1963 pověřen spoluprací s J. Pýchou na vývoji nových glazur v rámci ÚBOK; výsledné glazury nebyly nikdy užity pro masovou výrobu

1968 odchod z oboru, výuka na Střední grafické škole na Praze na Vinohradech

JEŽEK JAROSLAV

26. 1. 1923 Podlesí u Příbrami

1945–1949 Pedagogická fakulta UK, obor výtvarná výchova u prof. Sejpky, (vliv Salzmana, Lidického), studia nedokončil s úmyslem jít studovat na VŠUP k prof. Eckertovi. Na jeho doporučení se rozhodl jít nejprve na praxi do výroby.

Prostřednictvím Sboru pro o výtvarný dorost získal půlroční stipendium v Klášterci n. Ohří ve výtvarném oddělení, kde byl již zaměstnán K. Havlíček. Zůstal zde do roku 1954, kdy bylo výtvarné oddělení zrušeno. Vzhledem k tomu, že se ve fabrice v té době vyráběl pouze osvědčený předválečný tvar 2500, byla jejich práce omezena na návrhy dekorů, případně malých změn tvaru.

V roce 1950 se účastnil soutěže na nový tvar, kterou vyhlásila továrna na nátlak ministerstva lehkého průmyslu. Jeho návrh byl variací na hladké předválečné tvary (Sutnar), přičemž jeho inovací bylo zploštění stran. Návrh byl oceněn jako jeden z mála, které mají alespoň formální předpoklady k sériové výrobě.

Návrhy na dekory z tohoto období jsou velmi ovlivněny Karlem Havlíčkem. Je udivující, že jsou často navrženy pro velmi nákladné techniky, jako je malba zlatem či platinou. Kvalitní malíři na porcelán byli vzácností a trendem bylo nahradit malbu tiskem.

Větší šanci na realizaci měly návrhy tištěných pohádkových motivů na dětské nádobí.

V roce 1954 se s Havlíčkem účastnili další soutěže, vyhlášené Ústředním výtvarným střediskem. Ježkův návrh navazuje na konvenční hladký prvorepublikový tvar bez jakýchkoli moderních náznaků. V témže roce bylo klášterecké výtvarné středisko zrušeno.

Po roční přestávce, kdy Ježek neúspěšně řediteloval internátu, byl roku 1955 povolán, spolu s modeléry Vavřinou a Trpkošem a technologem Jetmarem, do nového vývojového střediska umístěného v Lesově.

V roce 1958 byl jmenován vedoucím výtvarníkem a stal se takřka výhradním návrhářem po celá šedesátá léta.

Jako výtvarník působil v Lesově do poloviny osmdesátých let.

KAISER JIŘÍ

životopisná data nezjištěna

Externí pracovník duchcovské porcelánky, pro kterou vyvzořoval Smetanovo kvarteto, tedy čtyři portréty reálných hudebníků.

V Bruselu byla vystavena plastika Heroda a Salome.

KEMR JIŘÍ

9. 8. 1921 Nechanice u Hradce Králové – 26. 12. 1992 Brno

1935–1938 Keramická škola v Praze

1938–1941 VŠUP, prof. Lauda

1942 zaměstnán v keramické dílně V. Opatrného v Praze. Tvoří keramické plastiky, vystavuje mimo jiné v UPM

1945–1948 AVU, prof. Španiel, v Karlových Varech se věnuje ateliérové činnosti

1947–1956 ředitelem a návrhářem podniku Bohemia ve Staré Roli

1949 jmenován profesorem a zároveň ředitelem Střední keramické školy v Karlových Varech

1965 pověřen vedením keramické dílny v Kunštátě na Moravě

Podle pamětníků Kemr využíval svých politických konexí k neoficiálnímu obchodování a využíval svých kolegů, jejichž návrhy prezentoval jako své vlastní. Po roce 1955 měl být obžalován za jakési machinace, odsouzen nebyl, ale odešel z Karlovarska. Jeho výsadní postavení dokládá velké množství porcelánových výrobků, které nemohly být zamýšleny k sériové výrobě a jež signoval svým jménem vedle značky Bohemia. Kemrovy vázy jsou tvarovány klasicky a je otázkou, zda zásluha na krásných glazurách nepatří spíše nějakému technologovi.

KLÁŠTEREC NAD OHŘÍ- PORCELÁNKA

Porcelánka byla na základě dekretů E. Beneše roku 1946 znárodněna. Byl vytvořen podnik Thunská továrna na porcelán se sídlem v Karlových Varech, do

níž byly začleněny i podniky v Ostrově n. Ohří, Kysiblu, Lesově, Jakubově a Lubenci.

V té době vznikají prototypy vytvářené J. Jetmarem, nezařazené do výroby.

Roku 1949 bylo sídlo převedeno do Klášterce n. Ohří.

1958 se stává součástí n. p. Karlovarský Porcelán.

V klášterci se i po válce vyráběl tvar 2500, jehož velké zásoby, vytvořené za války, vedení několik let rozprodávalo. Tento tvar byl do šedesátých let komerčně nejúspěšnějším českým tvarem.

1948–1952 fungovalo Výtvarné středisko, které vedl výtvarný referent Václav Křížek a kde působili Jaroslav Ježek a Karel Havlíček. Byly navrhovány dekory pro sítotisk i náročné techniky malby zlatem a platinou. Podle dostupných informací bylo ještě před zrušením střediska výtvarníky realizováno sedm plastik, soubor dětských talířů s pohádkou O zvířátkách a loupežnících.

V roce 1952 v Klášterci V. Tikal spolu s J. Jetmarem vyvzořovali soubor pro závodní jídelny.

V letech 1954 –1955 J. Jetmar na žádost ředitele vytváří tvar Giovanna, první sériově vyráběný nový servis.

1956 založeno Vývojové středisko Lesov, kde měly vznikat tvary pro porcelánky spadající pod Klášterec

KOTÍK JAN

4.1.1916 Turnov

1936-1941 UMPRUM Praha

K našemu tematu se váží jeho teoretické stati. Jako tvůrce se uplatnil v ateliérové keramice.

1948-1963 redigoval časopis Tvar

1950-1953 vedoucí atelieru ULUV

Přispíval do časopisů Výtvarná Práce, Výtvarné Umění, výtvarná kultura, Umění a řemesla

KREJČOVÁ ALENA

21. 5. 1928 Praha

1947–1953 VŠUP, prof. Eckert

Z jejích realizací v porcelánu jsou informace o studentské práci – figurce pionýrky zmíněné v katalogu výstavy Vnitřní zařízní pracoviště a obydlí (říjen–prosinec 1952).

Pro vinohradské vývojové středisko vytvořila figurku cvičenky.

LESOV – Výtvarné středisko – Vývojový závod

Výtvarné středisko bylo roku 1955 zřízeno kláštereckým ředitelem Příbylem v bývalé porcelánce Lenhart, kde byla původní výroba roku 1949 pro nedostatek pracovníků zastavena a v prostorách vznikl sklad obilí.

V r. 1955 provoz funguje pouze ve dvou místnostech se špatným vybavením.

1956 byly vyvzorovány tvary Rosana a Kleopatra od J. Ježka s pomocí modelérů Trpkoše a Vavřiny.

Kromě postupné rekonstrukce a rozšiřování užitého prostoru probíhá spolupráce s místním učňovským střediskem, z něhož v budoucnu přicházejí schopní pracovníci.

Roku 1957 začínají přípravy na Expo v Bruselu, vzniká soubor Elka a V. Tikal zde s pomocí A. Trpkoše vzoruje tvar Brusel.

1958 S reorganizací porcelánového průmyslu je vývojové středisko rozšířeno a změněno na vývojový závod. Jeho úkolem bylo vzorovat komisi schválené návrhy od interních pracovníků nebo externistů, a to buď na základě přímé objednávky nějakého závodu, pak byl tvar se vši dokumentací předán jinému závodu, nebo nejprve pro vlastní malosériovou výrobu.

Byli přijati další výtvarníci: např. 1959 L. Švarc, 1963 Josef Mašín.

Ředitelem byl jmenován V. Opluštil, pod jehož vedením je dobudován manufakturní provoz schopný produkovat malé série servisů, ale i figurek a dárkových souprav.

Probíhají experimenty s různými hmotami, glazurami a dekoračními technikami. Původně z velkých provozů dodávaná masa je nahrazena vlastní, té nejlepší jakosti.

Díky malému provozu s velkým podílem ruční práce vznikají exkluzivní série o několika stech kusů. Problémy však byly s jejich distribucí. Původně jimi měly být zásobeny pouze výběrové prodejny v krajských městech. Ministerstvo

prosadilo, aby bylo zboží prodáváno i v běžných obchodech, ale distribuce je z opatrnosti odmítala odebírat ve větším množství než v desítkách kusů.

LESOV CONCORDIA- PORCELÁNKA

Concordii založil 1845 Ernst Mader.

Porcelánka Lenhart byla založena rodinou Becherů. Byl zde vyráběn nenáročný užitkový porcelán.

Po válce byla obnovena činnost pod vedením mladého kádra Aleše Trpkoše, který ale provoz nezvládal a později se projevil jako skvělý modelér ve vývojovém závodě.

Z moderních tvarů byla přejata 1956 Ježkova Rosana a 1960 Němečková Tosca.

LIŠKA KAREL

4. 11. 1933 Plzeň

1954–1959 VŠUP, prof. Eckert

1958 V Duchcově realizovaný návrh na figurku tenisty

Věnoval se spíše keramice (na Bruselské výstavě měl vázu ze šamotu).

LOKET - PORCELÁNKA

V roce 1946 se stala loketská porcelánka součástí První české továrny na porcelán ve Staré Roli, spolu s Dalovicemi a Březovou

Po válce byl provoz zaměřen hlavně na výrobu šálků a hotelového porcelánu.

Roku 1960 byl do programu zařazen tvar J. Ježka Blanka.

LOUČKY- PORCELÁNKA

Porcelánka v Loučkách byla založena roku 1907 bostonskou firmou Benjamin Hunt & Sons.

Po roce 1945 byl národním správcem a posléze ředitelem jmenován Jiří Zach. Pod jeho vedením se podařilo obnovit předválečnou kvalitu a navázat

předválečné obchodní vztahy. Sortimentem byly převážně bohatě zdobené luxusní servisy a šálkové sety. Specialitou Louček byl vedle ruční malby stříkaný dekor, zlacené a listrované vnitřky šálků a pastelové barvy, především tvary 1630, 661 a Bernadote.

Roku 1956 Loučky představily tvar Cornelia, navržený místním modelérem Janem Hahnem.

Roku 1960 byl z Lesova přejat Ježkův tvar Tria, vyráběný pravděpodobně jen v malé sérii.

Loučky přebíraly od ostatních porcelánek šálky a vyráběly luxusní sady. Takřka sto procent produkce šlo na západní trhy.

MAREK JINDŘICH

24. 4. 1931 Horní Černá

1945–1949 učil se malířem porcelánu ve Staré Roli

1949–1955 VŠUP, prof. Eckert a Ulman

1957–1991 zaměstnán jako návrhář v duchcovské porcelánce

Spolupráce Jindřicha Marka s duchcovskou porcelánkou začala už v roce 1955.

Poté musel absolvovat základní vojenskou službu a vrátil se v roce 1957.

V tomto roce nabídl pro bruselskou výstavu kolekci dekorativních talířů. Byly to běžné talíře dekorované pod glazurou solemi.

Od nástupu byl pověřen tvorbou tzv. dekorativně užitkového porcelánu, který v poválečné produkci Duchcova nebyl takřka zastoupen. Jednalo se o sady popelníku, vázy a dózy či jednotlivých váz. Měl určité kvóty na počet tvarů, které musí vyrobit za rok, ale jinak měl uměleckou svobodu. Kromě toho měl za úkol i modernizovat předválečné historizující tvary, případně vyrobit další kusy k již existující soupravě.

Vzhledem k pobruselskému příklonu Duchcova k moderním tvarům i dekorům začal Marek navrhovat předměty mírně biomorfních či aerodynamických tvarů, zcela oproštěné od plastického dekoru. Byl jedním z průkopníků užívání solného podglazurního dekoru. Za vrcholnou je možné považovat kolekci pro XII. trienále v Miláně, pro kterou vytvořil i kávový soubor Venezia, vyvzorovaný v Klášterci.

Od roku 1964 se začal věnovat i ateliérové keramické tvorbě.

MARTINÍKOVÁ-HOLANOVÁ BLAŽENA

21. 12. 1930 Praha

1945–1948 střední keramická škola

1949–1954 VŠUP, prof. Eckert, praxe v Klášterci, ve Staré Roli

S modelérem Prášilem vyvzořovala figurku Zedničky, vystavené spolu s figurkou Lachtana na výstavě Vnitřní zařízení pracoviště a obydlí (říjen– prosinec 1952).

V pražském vývojovém středisku duchcovské porcelánky vzorovala od roku 1955 do 1959 hlavně dětské figurky, tanečnice a dívky v plavkách. Po zrušení střediska z porcelánového průmyslu odešla.

MÍRA BOHUMIL

27. 12. 1927 Orlová

1948–1953 VŠUP, prof. Eckert

Po studiích se zabýval krátce designem sanitární keramiky.

1961 navrhuje bizarní kávový servis, který nebyl po zásluze přijat do výroby.

Nadále se věnoval designu přístrojů, zejména pro firmu TESLA.

MÍROVÁ DĚVANA

14. 1. 1922 Praha

1945–1950 VŠUP, prof. Kaplický a Eckert

1957 Pro Expo 1958 v Bruselu spolu s modelérem J. Hahnem vyvzořovali v Chodově kompletní servis pro banketní stolování. Dekor, skvěle doplňující tvar, navrhla Jana Kaplická. Spolu s modelérem Haubnerem Mírová vyvzořovala ve Staré Roli kolekci zapékacích mis tvaru obráceného klobouku, jejichž pestře zbarvené krempy působí velmi elegantně. Oproti extravagantně nepraktickému servisu měly mísy veškeré předpoklady k sériové výrobě. Bohužel k ní nedošlo.

D. Mírová se v dalších letech věnovala jen keramice.

NĚMEČEK KAREL

1. 1. 1918 na Moravě na Hané

Životní osudy po roce 1969, kdy byl sesazen, nejsou známy. Vyučil se v textilní škole v Prostějově, nějakou dobu pracoval v textilce. Po válce pracoval ve Staré Roli jako malíř.

Roku 1950 se stal ředitelem porcelánky v Březové.

Podle některých pamětníků je pravděpodobné, že není skutečným autorem souborů, které jsou mu připisovány. Prý si nechal vytvořit tvary od modelérů a vydával je za své. Pro tuto možnost hovoří fakt, že první z jeho tvarů vznikl až pro milánské trienále roku 1959.

NOVÁ ROLE - PORCELÁNKA

Porcelánka v Nové Roli byla založena společností Bohemia roku 1921. Spolupracovala s firmou Rosenthal, jejíž pracovníci v Nové Roli do roku 1945 působili. Ke konci padesátých let působil v pozici ředitele Jiří Kemr, který zde vzoroval své figurky, vázy a talíře. Zabýval se tu i novými dekory.

Nalezené krystalické glazury prezentoval za své.

V Nové Roli se po válce vyráběly především v zahraničí populární tvary Regent, York a Windsor, vylepšované novými dekory.

Experimentovalo se i s obnovením výroby varného porcelánu Asmanit

Roku 1957 byl v Nové Roli vyroben modelérem Haubnerem vyvzorovaný tvar Praha od Marie Rychlíkové pro Expo v Bruselu. Soubor zde byl vyráběn s novým dekorem i pro trienále v Miláně.

Roku 1961 byl z Lesova převzat Ježkův tvar Orava.

Roku 1963 byl postaven v Nové Roli nový závod, kde byly vyráběny nové tvary Brigita, Rafaela a Patricia od Jaroslava Ježka.

PRÁŠIL A.

životopisná data nezjištěna

Modelér ve Staré Roli, pravděpodobně německé národnosti, od roku 1955 vedoucí vývojového střediska, kde vytvořil tvary Fortuna a Andrea, lišící se pouze tvarem úchytky víčka. O rok později vytvořil tvar Roma na přání italských odběratelů.

V roce 1959 byl zařazen do Vývojového závodu Lesov, ale velmi brzy odešel do důchodu.

Prášil byl modelér vycházející z tradice. Jeho servisy byly funkční a vhodné pro sériovou výrobu.

PÝCHA JAROSLAV

31. 12. 1909

1923–1926 Keramická škola v Bechyni

1928–1933 UMPRUM, poté cesta do Francie, praxe v severské porcelánce

1946 návrat do vlasti

1946–1947 profesorem Školy umění ve Zlíně

1947–1952 ředitelem porcelánky v Ostrově

1952 –1955 zástupcem vedoucího výroby v Duchcově

1957 nastoupil na místo vedoucího keramického oddělení Textilní tvorby, kde pokračoval i po vzniku ÚBOK

1960 pro trienále v Miláně vyvzořoval v Chodově kávový soubor

Od roku 1963 vytvářel ve spolupráci s duchcovskou porcelánkou varné konvice, z nichž některé měly odnímatelné kovové ucho.

Nebyly nikdy uvedeny do výroby pro nedostatek vhodné hmoty. Konvice jsou elegantní, zejména ty s běžným uchem. Kovové ucho s výpletem je praktické pro varný porcelán, ale narušuje symetrické vyvážení výlevky a ucha.

S Jaroslavem Jetmarem byl v roce 1963 pověřen vývojem nových glazur na porcelán.

Žádný praktický dopad těchto snah není znám.

RABEL FRANTIŠEK

3. 6. 1921 Újezd na Moravě

1931–1937 učeň v dílně ak. sochaře Jiřího Ducháčka

1938–1942 UMPRUM, prof. Lauda

1945–1947 AVU, prof. Pokorný

1947 byly přijaty duchcovskou porcelánkou jeho dva návrhy na figury zvířat

1947 Kvůli manželčině angažmá v Ústí nad Labem se rozhodl využít výzvy ministerstva průmyslu a jako výtvarník pomoci keramickému průmyslu na Teplicku.

1951 po dvouleté práci v teplické keramičce získal stálé místo modeléra v Duchcově. Tam byl zařazen do oddělení Elly Königové, zaměřené na historizující sortiment. Oproti Markovi a Černochovi neměl mnoho umělecké svobody a vlastně nesměl podávat žádné návrhy v moderním duchu. Jedinou výjimkou je nápaditě řešený stojan na dýmky z počátku šedesátých let.

RADA PRAVOSLAV

14. 10. 1923 Železný Brod

1939–1943 Státní průmyslová škola sochařsko kamenická

1943–1947 VŠUP, prof. Lauda, Stefan a Wagner

1947 stáž na škole užitých umění v Kodani, studijní pobyty v Itálii

1948–1949 VŠUP, prof. Eckert

1950 se Rada účastnil soutěže podniku Sklo a porcelán, obdržel druhou cenu za keramický soubor.

1954 spolu s manželkou Jindřiškou se účastnil soutěže Výtvarného střediska průmyslu skla a jemné keramiky. Jeho návrh, lze-li soudit z malé skici, by byl vhodný pro výrobu v keramice. Nepřináší žádné nové řešení.

V témže roce vzoruje v Březové podobný soubor zdobený jen úzkým pásem reliéfního žlábkování. Po funkční ani tvarové stránce souboru nelze nic vytknout, Rada vycházel ze staletími prověřených čínských vzorů. Sériově vyráběn nikdy nebyl.

Kromě servisu Radovi v Březové vyvzořovali i žebrovanou mísu, navazující na tvarosloví počátku století.

Roku 1955 Rada vyvzořoval soubor konvice na vodu a na ní stojící konvičky na esenci. Je to systém užívaný již v 19. století, poprávu zapomenutý. Opět není možné vyhnout se dojmu, že vhodnějším materiálem by byla keramika.

V roce 1956 navrhl spolu s Jindřiškou velký soubor kombinující rozsáhlý porcelánový soubor s varnou keramikou. Opět působí dojmem, že byl točen na hrnčířském kruhu.

roku 1957 vzoruje v Březové s modelářem Vítem kompletní soubor pro Expo v Bruselu.

Roku 1958 Radovi ve Vývojovém závodě Lesov vyvzořovali kávovou soupravu, tvarově i dekorem navazující na bruselský soubor. Ta byla v malé sérii vyráběna, protože je nabízena v časopise Panorama v nabídce družstva Dílo..

Roku 1960 vznikla v Březové šestidílná souprava na dochucovadla. Do výroby zařazena nebyla.

Další kombinovaný soubor vytvořil Rada roku 1961 jako aspirantskou práci na VŠUP. Zatímco keramická část byla vytvořena v Kunštátě, porcelánový soubor vznikl v Lesově s pomocí modeléra A. Trpkoše. Jídelní část vznikla v Březové. Jedná se opět o standardní funkční design bez výrazného nápadu.

Poté, co žádný soubor nebyl převzat k hromadné výrobě, Rada na další pokusy spolupráce s výrobou rezignoval a věnoval se plně keramice.

V sedmdesátých letech navrhoval pro porcelánku v Duchcově.

RADOVÁ JINDŘIŠKA

1. 4. 1925 Libkov

1945–1950 VŠUP, prof. Kybal

Spolupracovala se svým manželem Pravoslavem na několika návrzích pro porcelánový průmysl.

V sedmdesátých letech pracovala externě pro duchcovskou porcelánku.

RYBÁKOVÁ EVA

4. 7. 1931 Praha

1952–1954 pracovala jako hrnčířka v dílně Štěchovice

1954–1960 VŠUP, prof. Eckert

1960-1961 pracuje v porcelánce v Březové, kde navrhla tvar 3470

V depozitáři UPM je moka servis vystavený v roce 1961 na Výstavě mladých v Alšově síni umělecké besedy. Zda se jedná o tvar pro Březovou, není možné zjistit.

RYCHLÍKOVÁ MARIE

3. 11. 1923 Praha

1944–1949 VŠUP, prof. Kaplický a Eckert

1947–1949 praxe v porcelánce Březová, vyformován absolventský soubor

1949–1990 spolupráce s D. Mírovou, L. Hladíkovou, zabývaly se hlavně keramickou ateliérovou tvorbou, od konce 60. let realizacemi v architektuře; navrhovala i servisy pro provedení v keramice.

1950 se účastnila soutěže podniku Sklo a porcelán, kde získala 1. místo, návrh nebyl ani proveden v materiálu.

Roku 1957 ve spolupráci s modelérem J. Haubnerem vyvzořovali v Nové Roli soubor Praha pro restauraci Čedok na bruselské výstavě a druhý servis pro samotnou výstavu.

1960 kávový servis ze souboru Praha s novými dekory vystaven na XII. trienále v Miláně

1960 soubor Praha představen v generální kolekci pro rok 1961; nebyl zahraničními odběrateli kontrahován, a proto byl z výroby brzy stažen

1960 pro Jubilejní soutěž k 15. výročí vzniku ČSSR vytvořila návrh na nový porcelánový soubor. Návrh byl pouze na papíře a nedošlo ani ke vzniku modelu v sádře.

Marie Rychlíková byla spolu s P. Radou nejvytrvalejší účastnicí soutěží na nové tvary. Kromě souborů pro Brusel její návrhy nebyly přes vítězství v soutěžích realizovány. I z toho důvodu rezignovala na spolupráci s výrobou.

SCHINDLEROVÁ JAROSLAVA

13. 1. 1929

1947–1952 VŠUP, prof. Eckert

Jediná známá realizace v porcelánu jsou figurky Ctirada a Šárky z roku 1955, vyvzořované v pražském středisku duchcovské porcelánky. Byly provedené velmi citlivě a s vkusem. Bohužel sériová výroba z nich udělala kýč.

SLAVKOV- PORCELÁNKA

Od roku 1867 do 1945 ve vlastnictví firmy Haas a Czjzek. V roce 1945 přešla továrna pod národní zprávu pod vedením Ferdinanda Kubíka a Josefa Ehrlicha a na základě Benešových dekretů byla znárodněna. Výrobu se podařilo obnovit zhruba na 45 % předválečné produkce. Roku 1946 vznikl národní podnik Slavkovský porcelán se sídlem v Horním Slavkově, pod který spadaly i továrny v Chodově, Božíčanech, Loučkách a loketská porcelánka Porag.

Vyráběly se předválečné historizující tvary, jejichž odbyt ale vázl kvůli špatné kvalitě střepe.

V roce 1953 byl Slavkov přearazen k n. p. Bohemia se sídlem v Chodově.

V roce 1958 vznikl n. p. Karlovarský porcelán, v jehož rámci se stal Slavkov samostatným podnikem.

Ve slavkovské porcelánce byly po válce vyráběny historizující tvary 2370, 2390.

Prvním moderním tvarem byla Ambra, přepracovaný předválečný tvar 2380.

V roce 1960 byl z Březové převzat tvar Ivana.

STARÁ ROLE- PORCELÁNKA

Roku 1810 vznikla ve Staré Roli manufaktura na kameninu, kde se roku 1838 začal vyrábět i porcelán. V letech 1909–1945 byl podnik součástí společnosti C.M. Hutschenreuther AG, Hohenberg.

V roce 1946 byla porcelánka znárodněna a stala se součástí První české továrny na porcelán spolu s Loktem, Březovou a Dalovicemi.

Roku 1953 vznikl národní podnik Starorolský porcelán, pod nějž spadaly i Nová Role, Březová a Dalovice.

Roku 1958 se porcelánka stala součástí oborového podniku Karlovarský porcelán.

Po válce byly ve výrobním programu hlavně historizující tvary Anita, Vienna, 1971 a 1985.

V roce 1954 zde vzniklo technicko výtvarné středisko. Zde vznikl prototyp servisu od Jana Prášila a Vladimíra Tichého a historizující tvary Fortuna a Andrea, obě od J. Prášila.

V roce 1957 zde Rudolf Haubner vyvzořoval pro Marii Rychlíkovou a Děvanu Mírovou jejich servis pro Expo v Bruselu.

Roku 1961 J. Haubner vytvořil historizující tvar Patria

Z Lesova byl přejat Ježkův tvar Orava.

ŠERÁK VÁCLAV

9. 10. 1931 Praha

1947–1948 vyučen točířem průmyslového porcelánu v Merklíně

1948–1951 Střední keramická škola v Praze

1950–1951 laborantem ve výzkumném ústavu pro jemnou keramiku v Březové

1952–1958 VŠUP, prof. Eckert

od 1961 keramická atelierová tvorba

1973–1990 návrhář v ÚBOK

V roce 1959 Šerák dojížděl do Vývojového závodu Lesov kvůli výrobě exponátů pro XII. trienále v Miláně. Vyvzořoval zde několik plastik, váz a moka soubor, který získal v Miláně tříbrnou medaili. Šerák dostal nabídku působit v Lesově jako modelér, ale nepřijal ji, protože nechtěl opustit Prahu.

Tentýž, ovšem jinak dekorovaný servis vystavil v roce 1962 na mezinárodní výstavě keramiky.

Šerákovy návrhy na figurku harlekýna, fronty a milenců byly spolu s vázami přijaty k malosériové výrobě do duchcovské porcelánky, se kterou Šerák nadále nepravidelně spolupracoval.

ŠVARC VÁCLAV

26. 2. 1933 Pardubice

1948–1959 vyučen a působil jako malíř porcelánu v Březové

1959–1974 výtvarníkem ve Vývojovém závodě Lesov

Švarc byl povolán do vývojového závodu z Březové jako schopný návrhář a modelér znající dokonale řemeslo.

První prací byla souprava zploštělé hladké vázy a ploché mísy ve dvou variantách solné podglazurní dekorace, vystavené na XII. trienále v Miláně.

Během svého působení v lesovském vývojovém závodě se nedočkal mnoha realizací. V roce 1961 převzal Duchcov jeho šestidílnou dárkovou soupravu.

V roce 1966 byl porcelánkou Dvory přijat jeho hotelový porcelán Princip. Pro svou čistotu tvaru a skvělou ergonomii byl vyráběn následujících několik desetiletí v ohromném množství.

O rok později převzala porcelánka v Klášterci velmi úspěšný tvar Athos.

Jeho tvar je originální, protože dolní část sloužící jako podklad pro sítotiskový dekor je na čtvercové základně. Navazující část je mírně konkávně projmutá a přechází v kulaté hrdlo. Zatímco ucha jsou překvapivě klasická, úchytky jsou moderní ale plně funkční. Athos je jeden z nejpovedenějších servisů poloviny šedesátých let.

TICHÝ VLADIMÍR

14. 9. 1926 Praha

1929–1937 státní odborná škola

1948–1953 VŠUP, prof. Eckert

Roku 1953 se účastní státní zakázky v rámci školy na velké vázy pro Gröbovu vilu. Tichý pokryl vázu souvislým dekorem větví a ptáků. Podobné vázy s florálními dekory solemi pod glazuru provedl pro Pražský hrad a Národní divadlo.

1955 spolu s Janem Prášilem vyvzořovali ve starorolském výtvarném středisku nový historizující servis. Do výroby nebyl zařazen.

1955–1966 Spolupracuje s duchcovskou fabrikou. V prvních letech s pražským střediskem, kde je pověřen vývojem dekorativních souprav (vázy dózy, popelníky) zdobených solí pod glazuru.

1957 Pro Expo v Bruselu vytváří v Duchcově kávový servis s několika variantami dekoru. Na velké talíře a vázy maluje solemi náměty ryb, chobotnic a ptáků.

1958 –1962 Vzoruje velmi kvalitní organické tvary dekorativního porcelánu se solnými dekory, navrhuje i silně schematizované figurky zvířat.

Z neznámých důvodů se neúčastnil trienále a od roku 1963 o něm v tisku nejsou zprávy.

Roku 1965 emigroval do Austrálie.

TIKAL VÁCLAV

24. 12. 1906 Ptetín u Přestic – 26. 11. 1965 Praha

1937–1939 AVU, prof. Nechleba a Obrovský

Malíř ze surrealistického okruhu.

Pravděpodobně se začal věnovat porcelánu po komunistickém převratu, protože nechtěl přizpůsobit svou volnou tvorbu komunistické ideologii.

Roku 1952 spolu s J. Jetmarem vytvořil prototyp souboru pro závodní jídelny z tlustostěnného porcelánu. Jedná se o masivní soubor s hlavním důrazem na funkci. Zajímavé jsou hlavně misky se dvěma oddělenými prostory.

Tikal se podle všeho na počátku padesátých let zabýval i návrhy moderních dekorů, které byly výrobou i komisemi odmítány.

V letech 1955–1958 psal Tikal rubriku Nové tvary v keramice, která nepravidelně vycházela v časopise *Sklář a keramik*.

1957 Tikal spolu s A. Trpkošem v Lesově vzoruje tvar Brusel pro Expo 58. Oproti ostatním bruselským tvarům je Tikalův soubor plně funkční, ale nijak extravagantní a z hlediska designu nejméně zajímavý. Byl však oceněn Grand Prix a následně úspěšně sériově vyráběn.

V Božíčanech v roce 1959 vyvzořoval pro trienále v Miláně kávový servis mírně kónického tvaru, v horní části zdobený strukturálním dekorem provedeným v negativním reliéfu. Servis byl později vyráběn v Dalovicích v mírně pozměněné verzi pod názvem Caroline.

Od roku 1960 byl zaměstnancem ÚBOK.

1961 Tikal navrhl pro dětský soubor J. Ježka skvělé dětské dekory.

Zabýval se i tvorbou ateliérové keramiky.

TUČNÝ PETR

26. 6. 1920 Praha

1945–1947 ČVUT

1947–1949 VŠUP, prof. Benda, Kaplický a Strnad

Věnoval se především ergonomii nářadí, nástrojů, strojů a přístrojů. Jeho design držadel byl revoluční v evropském měřítku.

1947 účast na soutěži národních keramických podniků, kde získal za svůj návrh první cenu. Tučného návrh byl ojedinělý z hlediska důrazu na ergonomii a zároveň estetickou hodnotu. Dá se předpokládat, že by svým moderním pojetím měl možnost oslovit i západní trhy.

Roku 1950 se Tučný účastnil soutěže podniku Sklo a porcelán, kde získal druhou cenu. Jeho návrh nebyl nikde publikován.

Od té doby se porcelánu nevěnoval.

ÚSTAV BYTOVÉ A ODĚVNÍ KULTURY

Předchůdce ÚBOK národní podnik Textilní tvorba vznikl 1949.

V roce 1952 k němu bylo přičleněno Ústřední středisko průmyslu skla a jemné keramiky, vedené Karlem Peroutkou. Při středisku vznikly výtvarné komise hodnotící a schvalující návrhy výtvarníků. Další aktivitou bylo vypisování soutěží. Hlavní činností střediska byly koordinace mezi výtvarnou frontou a výrobou. Vlastní výroba byla doplňková.

1. 1. 1959 vznikl ÚBOK podřízený ministerstvu spotřebního průmyslu.

Jeho posláním měla být soustavná péče o zvyšování kulturní úrovně a užité hodnoty výrobků spotřebního průmyslu v souladu s vývojem společenské potřeby. V sekci keramiky a porcelánu byli zaměstnáni výtvarníci J. Pýcha, V. Dolejš, V. Tikal, V. Šerák V. David a další.

Výtvarníci měli k dispozici zahraniční časopisy a katalogy, což jim umožňovalo inspiraci západními špičkovými výrobky.

Více uplatnění ve výrobě měli zaměstnanci ÚBOK od sedmdesátých let.

VALOUŠEK KAREL

6. 4. 1895 Černěves u Roudnice n. Labem – 7. 10. 1955 Praha

1910–1913 Střední průmyslová škola v Bechyni

1914–1920 UMPRUM, prof. Dítě, Kisela a Mašek

1920 pobyt v Dánsku

1921–1927 návrhářem v Rakovnické keramičce

1927–1934 profesorem na SPŠ keramické v Bechyni

1935–1955 profesorem na SPŠ v Praze, realizoval v porcelánu různé vázy
zdobené kobaltem a zlatem

1953 čajový soubor spíše předválečné koncepce

1954 soubor na bílou kávu soudkovitého tvaru, spíše keramický projev nevhodný
pro porcelán

1954 zaslal svůj návrh na soubor pro soutěž Výtvarného střediska skla a jemné
keramiky. Návrh nepřinášel žádné nové řešení.

VINGLER VINCENT

30. 4. 1911 Praha – 14. 8. 1981 Praha

1927–1933 UMPRUM, prof. Johnová

1946–1955 externí spolupráce s duchcovskou porcelánkou, pro kterou navrhoval
zvířecí figurky

1957 pro Bruselskou výstavu přijata duchcovská plastika racka a keramický
kozlík, od kterého existuje i malá porcelánová varanta

1959 pro trienále v Miláně vybrána Duchcovská plastika perličky

Vingler své zvířecí plastiky dělal podle přírody, míra stylizace je případ od
případu různá. Většinou zachovával proporce, ale potlačoval detail ve prospěch
celkového emocionálního vyznění a často se mu tak podařilo vystihnout i
osobnost zobrazovaného zvířete.

VÍT JIŘÍ

životopisná data nezjištěna

1946–1950 Střední Keramická škola v Karlových Varech

Roku 1951 nastoupil v porcelánce Březová, kde pracoval jako modelér.

1957 vyzoroval soubor manželů Radových pro Expo v Bruselu

1959 pro trienále v Miláně vytvořil čtyři seladonové vázy

VOJÍŘOVÁ LUDMILA

9. 5. 1919 Saratovo SSSR

1934–1939 gymnázium, škola bytového průmyslu

1941–1945 VŠUP, prof. Lauda

1945–1949 AVU, prof. Pokorný

Roku 1949 díky Sboru pro péči o výtvarný dorost získala stipendium v Duchcově, kde se zabývala návrhy figurek.

1950–1951 profesorkou modelování na Střední keramické škole v Karlových Varech.

K práci pro Duchcov se vrátila po roce 1970, kdy byl zřízen Atelier Dux.

Figurky Vojířové zobrazovaly vesměs pohádkové náměty. Postavy jsou zachyceny v přirozeném pohybu či pozici a zobrazují i vnitřní život postavy.

ZENKLOVÁ HELENA

3. 12. 1922

VŠUP, prof. Lauda a Vágner

Podle článku v *Sklář a keramik* (1955, 90) byla stálou spolupracovnicí duchcovského výtvarného střediska.

Jedinou známou realizací je figurka cvičenky pro spartakiádu.

POPIS OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Petr Tučný: Konvice z návrhu na čajový soubor, 1947. Reprodukce z: Josef VYDRA: Cesta československé keramiky k umění, in: *Československo* III, č. 1, nepag.
2. Jiří Kemr: kostra prototypu porcelánového servisu, 1947. Reprodukce z: Josef VYDRA: Cesta československé keramiky k umění, in: *Československo* III, č. 1, nepag.
3. Vincent Vingler: Ledňáček, kolem roku 1950, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
4. Jiří Bradáček: Jeseter, 1951, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
5. Ludmila Vojířová: První ples, 1949, pod i na glazuru malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
6. Anonym: Traktorista, kolem roku 1950, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
7. Karel Havlíček: závěsný talíř, kolem roku 1950, podglazurně malovaný porcelán, soukromá sbírka Praha, foto autor.
8. Karel Havlíček / Jaroslav Ježek: Váza s kohoutem, kolem roku 1950, porcelán malovaný na glazuru, depozitář UPM, foto autor.
9. Karel Havlíček / Jaroslav Ježek: Kůň, kolem roku 1950, porcelán glazovaný, depozitář UPM, foto autor.
10. Bohumil Dobiáš: prototyp čajového souboru, 1958. Reprodukce z: Josef Vydra: Bohumil Dobiáš, in: *Tvar* II, 1949, č. 9–10, 294.
11. Ladislav Sunar: Kostra čajového souboru, porcelán glazovaný, Družstevní práce 1928–1932, porcelánka Locket, depozitář UPM, foto archiv UPM.
12. Marie Rychlíková: konvice z návrhu na nový tvar, 1950. Reprodukce z: Soutěž národního podniku Sklo a porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 81–83.
13. Lidie Hladíková: konvice z návrhu na nový tvar, 1950. Reprodukce z: Soutěž národního podniku Sklo a porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 81–83.
14. Jaroslav Jetmar: kostra souboru Junior, 1950. Reprodukce z: Karel Hetteš: Soutěž Thunské továrny na porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 83–84.
15. Jaroslav Ježek: návrh na konvici, 1950. Reprodukce z: Karel Hetteš: Soutěž Thunské továrny na porcelán, in: *Tvar* III, 1950, č. 3, 83–84.
16. Ludmila Vojířová: Dívka s kyticí, 1951, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
17. Hana Benešová: Fenek, 1952 (práce pro VŠUP), porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
18. Hana Benešová: Žnečky, 1952 (práce pro VŠUP), podglazurně malovaný porcelán, soukromá sbírka Praha, foto autor.
19. Hana Benešová: Dělnice, 1952 (práce pro VŠUP), porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
20. Blažena Martinková: Zednička, 1952 (práce pro VŠUP), porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
21. Blažena Martinková: Děvčata s holubicí, 1953 (práce pro VŠUP), podglazurně malovaný porcelán, soukromá sbírka Praha, foto autor.
22. Blažena Martinková: Lachtan, 1953 (práce pro VŠUP), porcelán malovaný na glazuru, soukromá sbírka Praha, foto autor.

23. Jarmila Hejdová: Pohraničník, kolem roku 1951 (školní práce pro VŠUP), porcelán glazovaný. Reprodukce z: Jaroslav PÝCHA: Naše keramika a VŠUP, in: *Tvar V*, 1953, č. 7–8, 236–241.
24. Pravoslav a Jindřiška Radovi: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav Tikal: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
25. Karel Havlíček: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
26. Jaroslav Ježek: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
27. Jan Hahn: kresba konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
28. Rudolf Lunghardt: kostra kávového souboru Oval, 1951, Rosenthal. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.
29. Karel Valoušek: Konvice z návrhu na nový tvar, 1954. Reprodukce z: Václav TIKAL: Budeme mít nové tvary porcelánových souprav?, in: *Tvar VI*, 1954, č. 6, 192.
30. Karel Valoušek: prototyp kávového souboru, kolem roku 1954, porcelán malovaný na glazuru. Reprodukce z: Jana Hoffmaisterová: Karel Valoušek, in: *Tvar VIII*, 1956, č. 1, 23.
31. Jaroslav Jetmar: kostra kávového souboru Giovanna, 1954, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Klášterec nad Ohří, depozitář UPM, foto autor.
32. Jaroslav Jetmar: kostra čajového souboru Giovanna, 1954, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Klášterec nad Ohří, depozitář UPM, foto autor.
33. Jan Prášil: kostra souboru Andrea, 1955, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Stará Role. Reprodukce z: Jaromíra Maršíková: Smooth lines are the fashion, in: *Czechoslovak Glass Review XII*, 1957, č. 8, 25.
34. Raymond Loewy: čajový soubor E, 1952, porcelánka Rosenthal. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 54.
35. Richard Latham / Raymond Loewy: kostra servisu 2000, 1950, porcelánka Rosenthal. Reprodukce z: Noël Rileiová (ed.): *Dějiny užitého umění*, Praha 2004.
36. Jan Prášil: kostra tvaru Roma, 1957, porcelán glazovaný, dekor zlatem, Karlovarský porcelán Stará Role. Reprodukce z: Czechoslovak porcelain in Italy, in: *Czechoslovak Glass Review XII*, 1957, č. 6, 29.
37. Jan Prášil / Vladimír Tichý: kostra návrhu kávového a čajového servisu, nerealizováno. Reprodukce z: Václav Tikal: Thunská – nový tvar – nové dekory, in: *Sklář a keramik VI*, 1956, č. 6, 149.
38. Jan Hahn: kostra kávového souboru Cornelia, 1955, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Loučky. Reprodukce z: A Brief survey of czechoslovak china, in: *Czechoslovak Glass Review XIII*, 1958, č. 1, 26.
39. Wilhelm Wagenfeld: kostra kávového souboru Gloriana, 1952, porcelánka Thomas Marktreidwitz. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.

40. Jan Hahn: kostra souboru Lidia, 1955, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Chodov. Reprodukce z: A Brief survey of czechoslovak china, in: *Czechoslovak Glass Review* XIII, 1958, č. 1, 27.
41. Pravoslav a Jindřiška Radovi: návrh na nový porcelánový soubor, 1955, porcelán glazovaný, provedeno v závodě Březová, depozitář UPM, foto autor.
- 42.–43. Pravoslav a Jindřiška Radovi: návrh na nový porcelánový soubor, 1957, porcelán glazovaný, vyvzorováno pravděpodobně v Březové. Reprodukce z: Josef RABAN: Keramika dnešní doby, in: *Tvar* IX, 1957, č. 7, 198–199.
44. Václav Dolejš: Ježek, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
45. Blažena Martiníková: Žena v plavkách, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
46. Blažena Martiníková: Holčička s šaškem, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
47. Blažena Martiníková: Holčička medvídkem, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
48. Jarmila Hejdová: Zebra, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
49. Jarmila Hejdová: Bruslařka, návrh kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
50. Hana Benešová: Dítě s maňáskem, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
51. Hana Benešová: Voříšek, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
52. Hana Benešová: Popelka, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno ve Vývojovém středisku Československých keramických závodů, soukromá sbírka Praha, foto autor.
53. Hana Benešová: Popelka, návrh kolem roku 1956, na i pod glazuru malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
54. Vladimír David: Cvičenka, 1955, vyvzorováno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov. Reprodukce z: Václav Tikal: Nové tvary ve skle a keramice, in: *Sklář a keramik* V, 1956, č. 4, 90.
55. Vlasta Stunová: Cvičenka, 1955, vyvzorováno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov. Reprodukce z: Václav Tikal: Nové tvary ve skle a keramice, in: *Sklář a keramik* V, 1956, č. 4, 90.
56. Vlasta Stunová: Cvičenka, kolem roku 1955, porcelán malovaný na glazuru, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
57. Vladimír Tichý: popelník, kolem roku 1955, podglazurně malovaný porcelán, vyrobeno v Duchcovském porcelánu závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

58. Jaroslav Ježek: návrhy na ocelotiskový dekor, kolem roku 1956, akvarel, soukromá sbírka Praha, foto autor.
59. Jaroslav Ježek: kostra čajového souboru Rosana, 1956, Karlovarský porcelán, Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto autor.
60. Jaroslav Ježek: kostra čajového souboru Kleopatra, 1956, porcelán glazovaný, stříkaný a tištěný dekor, Karlovarský porcelán, Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto autor.
61. Václav Tikal: kávový soubor Brusel, 1957, Karlovarský porcelán, Vývojové středisko Lesov. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
62. Václav Tikal: čajový soubor Brusel, kolem roku 1963, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Božíčany. Reprodukce z: Gaston FRANCEK: Bohemian China from the Decoration Department of the Božíčany Works, in: *Czechoslovak Glass Review XX*, 1965, č. 1, 43.
63. Pravoslav a Jindřiška Radovi: kostra čajového souboru, 1957, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Březová, depozitář UPM, foto autor.
64. Heinrich Löffelhardt: tvar 2000, 1954, porcelánka Arzberg. Reprodukováno z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.
65. Marie Rychlíková: kostra kávového souboru, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Stará Role, depozitář UPM, foto archiv UPM.
66. Henri Stålhane: kostra kávového souboru, kolem roku 1955, Rörstrands Porslinsfabriker. Reprodukce z: Halls of industrial art, in: *Art&Industry* 1955, č. 352, 95.
67. Děvana Mírová: soubor zapékacích mis, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Stará Role, depozitář UPM, foto autor.
68. Děvana Mírová: kostra kávového, čajového a jídelního servisu, 1957, porcelán malovaný na glazuru, Karlovarský porcelán závod Stará Role, depozitář UPM, foto archiv UPM.
69. Marie Rychlíková: kostra kávového souboru, 1957, Karlovarský porcelán závod Stará Role. Reprodukce z: Úspěch československého umění, in: *Tvar X*, 1969, č. 9, 287.
70. Vladimír Tichý: kostra kávového souboru, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
71. Eva Zeisel: soubor Muzeum, 1949, porcelán glazovaný, porcelánka Casteleton China New York. Reprodukce z: Noël Rileiová: *Dějiny užitého umění*, Praha 2004, 401.
72. Václav Dolejš: kostra kávového souboru, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
73. Jaroslav Ježek: návrh na konvici souboru Oblázek, 1956, akvarel, soukromá sbírka Praha, foto autor.
74. Jaroslav Ježek: prototyp souboru Oblázek, 1956, porcelán glazovaný, soukromá sbírka Praha, foto autor.
75. Jaroslav Ježek: návrh na konvici souboru Brusel, 1957, tužka na papíře, soukromá sbírka Praha, foto soukromá sbírka Praha.
76. Jaroslav Ježek: kostra souboru Elka, 1957, porcelán malovaný na glazuru, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Březová, soukromá sbírka Praha, foto autor.

77. Anonym: soubor Interplay, 1953, porcelánka Iroquois China USA. Reprodukce z: Design standards & education, in: *Art&Industry* 1953, č. 330, 197.
78. Jaroslav Ježek: kostra souboru Elka, kolem roku 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
79. Jaroslav Ježek: kostra souboru Asmanit, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
80. Jaroslav Ježek: Koník, 1957, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
81. Vladimír Tichý: Talíř s chobotnicí, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
82. Jindřich Marek: Váza s víčkem, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
83. Václav Dolejš: Váza, 1957, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
84. Jiří Bradáček: Žirafa, kolem roku 1952, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
85. Vladimír David: Šermíři, 1957, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
86. Vincent Vingler: Racek, kolem roku 1956, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
87. Dagmar Hendrychová: dvě ze tří postav z commedie dell'arte, 1957, porcelán glazovaný, závod Duchcov, soukromá sbírka Teplice, foto autor.
88. Jaroslav Ježek: kostra souboru Silva, návrh 1958, porcelán glazovaný, tištěný dekor, vyrobeno v Karlovarském porcelánu závod Božíčany kolem roku 1962. Reprodukce z: Gaston Francek: Bohemian china from the decoration department of the Božíčany works, in: *Czechoslovak Glass Review* XX, 1965, č. 1, 43.
89. Jaroslav Ježek: sádrový model souboru Lilie, 1958, Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, soukromá sbírka Praha, foto soukromá sbírka Praha.
90. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Elka, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor,
Karlovarský porcelán Vývojové středisko Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
91. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Manon, 1959, porcelán malovaný na glazuru, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
92. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Tria, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor,
Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
93. Karl Gustav Hansen: kovový servis, 1954. Reprodukce z: *Dansk Kunst Haandvaerk* 1957, č. 3–4, 91
94. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Ex, 1959, podglazurně malovaný porcelán, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
95. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Jánošík, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
96. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Cirano, 1961, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.

97. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Orava, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
98. Jaroslav Ježek: Dětský soubor Jaja, 1959, dekor Václav Tikal, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
99. Jaroslav Ježek: Přátelská souprava Hanka, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
100. Jaroslav Ježek: stolní souprava Giovanna, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: J. M. VOJTA: Supplementing sets of porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XIV*, 1959, č. 5, 30–34.
101. Jaroslav Ježek: stolní souprava Kleopatra, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: J. M. VOJTA: Supplementing sets of porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XIV*, 1959, č. 5, 30–34.
102. Jaroslav Ježek: stolní souprava Ryby, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: J. M. VOJTA: Supplementing sets of porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review XIV*, 1959, č. 5, 30–34.
103. Hans Achtziger: kostra souboru Diadém, 1953, porcelánka Lorenz Hutschenreuther. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 1948.
104. Jaroslav Ježek: Kačeny, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
105. Jaroslav Ježek: Volavky, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
106. Jaroslav Ježek: Páv, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
107. Jaroslav Ježek: Koza, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
108. Pravoslav Rada: sádrový model porcelánového souboru, 1959. Reprodukce z: Redakce: Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce XIII*, 1960, č. 1, 3.
109. Marie Rychlíková: sádrový model porcelánového souboru, 1959. Reprodukce z: Redakce: Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce XIII*, 1960, č. 1, 3.
110. Václav Dolejš: sádrový model porcelánového souboru, 1959, reprodukce z: Redakce: Rozprava o keramice, in: *Výtvarná práce XIII*, 1960, č. 1, 3.
111. Václav Šerák: kostra kávového souboru, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
112. Edmond Bellefroid: kostra kávového souboru, 1957. Reprodukce z: New products at Brussels, in: *Design III*, 1958, č. 116, 48.
113. Václav Šerák: Harlekýn, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, Soukromá sbírka Praha, foto autor.
114. Václav Šerák: Milenci, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
115. Ladislav Švarc: Váza a mísa, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
116. Karel Němeček: kostra souboru Ivana, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Březová, depozitář UPM, foto archiv UPM.

117. Václav Tikal: kostra kávového souboru, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Božíčany, depozitář UPM, foto archiv UPM.
118. Heinrich Löffelhardt: kostra kávového servisu, 1957, porcelánka Schönwald. Reprodukce z: Bernd FRITZ: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995, 52.
119. Jaroslav Pýcha: kostra kávového souboru, 1959, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Chodov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
120. Marie Rychlíková: kostra keramického kávového souboru, 1957. Reprodukce z: Josef RABAN: *Keramika dnešní doby*, in: *Tvar* IX, 1957, č. 7, 209.
121. Jindřich Marek: kostra kávového souboru Venezia, 1959, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
122. Jindřich Marek: Vázy, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
123. Otto Eckert: Vázy, 1959, porcelán s krystalickou glazurou, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
124. Jiří Vít: Vázy, 1959, seladon, Karlovarský porcelán závod Březová, depozitář UPM, foto archiv UPM.
125. Jiří Černoch: Roháč, 1959, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
126. Vincent Vingler: Perlička, 1959, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
127. Alena Honcová: Akt, 1959, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
128. Dagmar Hendrychová: Akt na židli, 1959, porcelánový biskvit. Reprodukce z: Jan Danielis: *Spotřební průmysl na Triennale*, in: *Tvar* XII, 1961, č. 1, 15.
129. Rudolf Haubner: soubor Patria, 1959, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Stará Role. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
130. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Manon, 1960, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
131. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Blanka, 1960, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.
132. Jaroslav Němeček / Jaroslav Ježek: Kostra souboru Tosca, návrh 1960, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Božíčany kolem roku 1962. Reprodukce z: Gaston Francek: *Bohemian china from the decoration department of the Božíčany works*, in: *Czechoslovak Glass Review* XX, 1965, č. 1, 43.
133. Marie Rychlíková: kostra kávového souboru Praha, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán závod Nová Role. Reprodukce z: Jaromíra Maršíková: *A visit to three ceramists of Prague*, in: *Czechoslovak Glass Review* XX, 1965, č. 1, 66.
134. Bohumil Míra: prototyp kávového souboru, 1959. Reprodukce z: *Katalog exportní společnosti Československá keramika*.
135. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Hanka, 1961, podglazurně malovaný porcelán, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov.
136. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Brigita, 1962, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z:

Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

137. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Rafaela, 1962, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

138. Jaroslav Ježek: prototyp jídelního souboru Julie, 1962, porcelán glazovaný, tmavý fond, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

139. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Komtesa, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Božíčany. Reprodukce z: Miroslav ČERMÁK: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

140. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Luisa, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Březová. Reprodukce z: Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

141. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Marina, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Stará Role. Reprodukce z: Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

142. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Nefertiti, 1964, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Loučky, depozitář UPM, foto autor.

143. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Orion, 1962, porcelán glazovaný, tištěný dekor,

Karlovarský porcelán závod Nová Role, soukromá sbírka Praha, foto autor.

144. Jaroslav Ježek: kostra jídelního souboru Patricie, 1962, porcelán glazovaný, černý fond, tištěný dekor, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov. Reprodukce z: Miroslav Čermák: Bohemian porcelain – a tradition of 175 years, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 5, 225.

145. Jaroslav Ježek: Racek, 1960–1963, porcelán glazovaný, malovaný na glazuru, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

146. Jaroslav Ježek: Kočky, 1960–1970, porcelán glazovaný, Vývojový závod Lesov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

147. Jaroslav Ježek: Sova, 1960–1970, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.

148. Jaroslav Ježek: Ptáci, kolem roku 1962, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto autor.

149. Jaroslava Schindlerová: Ctirad, kolem roku 1955, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: Pantomima nevksu, in: *Domov* I, 1960, č. 2, 43.

150. Jindřich Marek: Vázy, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.

151. Jiří Černoch: Rys, 1960–1965, porcelán zdobený glazurou „býčí krev“, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

152. Jiří Černoch: Plochodrážní motocyklista, 1960–1965, podglazurně stříkaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

153. Jiří Černoch: Lyžař, 1960–1965, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

154. Jiří Černoch: Vítr, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.

155. Jiří Černoch: Popelka, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
156. Jiří Černoch: Rejsek, 1960–1965, porcelán dekorovaný perem, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
157. Ladislav Švarc: Stolní souprava, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
158. Jiří Bradáček: Televizní štáb, kolem roku 1960, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto autor.
159. Bohumil Dobiáš mladší: Artista s míčem, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Teplice, foto autor.
160. Dagmar Hendrychová: Klaun, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: Jaromíra Maršíková: The Statuette in the home, in: *Czechoslovak Glass Review* XVI, 1961, č. 7, 226.
161. Miloš Borč: Žena s deštníkem, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: Jaromíra MARŠÍKOVÁ: The Statuette in the home, in: *Czechoslovak Glass Review* XVI, 1961, č. 7, 224.
162. Viktor Dobrovolný: Dvě přítelkyně, 1961, porcelán glazovaný, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
163. Ludmila Vojířová: Dvě přítelkyně, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
164. Jiří Černý: Skútr, 1960–1965, porcelán malovaný na glazuru, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
165. Vincent Vingler: Kozlík, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
166. Jitka Forejtová : Sedící dívka, kolem roku 1962, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
167. Jitka Forejtová: Datel, kolem roku 1962, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
168. Jitka Forejtová: Opice, kolem roku 1962, podglazurně malovaný porcelán, Volkstädt NDR, depozitář UPM, foto autor.
169. Vladimír Tichý: váza Zoboroh, plastika Pták, váza Jelínek, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov. Reprodukce z: *Domov* II, 1961, č. 2, 2.
170. Vladimír Tichý: Váza nástěnná, kolem roku 1960, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
171. Vladimír Tichý: Ptáci, 1960–1965, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
172. Jaroslav Ježek: Labuť, kolem roku 1965, porcelán glazovaný sítotiskový dekor, Duchcovský porcelán závod Duchcov, soukromá sbírka Praha, foto autor.
173. Jaroslav Pýcha: prototyp varné konvice, 1961, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Dvory, depozitář UPM, foto autor.
174. Jaroslav Pýcha: prototyp varné konvice, 1961, porcelán glazovaný, Karlovarský porcelán závod Dvory, depozitář UPM, foto autor.

175. Jaroslav Ježek: kostra dětské soupravy Jaja, kolem roku 1962, kombinovaný dekor Václav Tikal, Vývojový závod Lesov, depozitář UPM, foto archiv UPM.
176. Václav Tikal: kostra souboru Karolína, kolem roku 1965, porcelán glazovaný, tištěný dekor, Karlovarský porcelán závod Dalovice. Reprodukce z: Miloslav ČERMÁK: Dalovice porcelain, in: *Czechoslovak Glass Review* XXII, 1967, č. 8, 364, depozitář UPM.
177. Václav Dolejš: Váza, kolem roku 1962, porcelán dekorovaný glazurou „býčí krev“, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
178. Vladimír David: Gymnastka, kolem roku 1963, podglazurně malovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
179. Vladimír David: Tanečnice, kolem roku 1963, glazovaný porcelán, Duchcovský porcelán závod Duchcov, depozitář porcelánky, foto autor.
180. Eva Rybáková: kostra kávového servisu, kolem roku 1960, porcelán glazovaný, školní práce, depozitář UPM, foto autor.
181. Pravoslav Rada: kostra kávového souboru, 1960, porcelán glazovaný, aspirantská práce na VŠUP, Loučky, depozitář UPM, foto autor.
182. Marie Rychlíková: kreslený návrh na nový tvar, 1960. Reprodukce z: Josef RABAN: Jubilejní soutěž, in: *Tvar* XI, 1960, č. 9–10, 299.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Časopisy

Art&Industry, London 1945–1959
Czechoslovak Glass Review III–XXIII, Praha 1948–1968
Dansk Kunsthåndværk XXI–XL, København 1948–1968
Design I–X, London 1956–1965
Domov I–XXV, Praha 1960–1985
Domov – krása – zdraví I–II, Praha 1959–1960
Domus XII–XXIII, Milano 1955–1966
Form XII–L, Stockholm, 1945–1954
Karlovarský porcelán I–V, Karlovy Vary 1961–1966
Kultura I–VI, Praha 1957–1962
Panorama XXI–XII, Praha 1945–1965
Sklo a keramika I–III, Praha 1945–1947
Tvar I–XX, Praha 1948–1970
Umění a řemesla I–XIV, Praha 1956–1970
Věci a lidé I–VI, Praha 1947–1954
Výtvarná práce I–IXX, Ústřední svaz Československých výtvarných umělců , Praha 1952–1970

Neperiodické publikace

ADLEROVÁ Alena: *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983
ADLEROVÁ Alena: *Užité a dekorativní umění dvacátých a třicátých let*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* IV/2, Praha 2007, 442–446
BRAUNOVÁ Eva: *Kouzlo keramiky a porcelánu*, Praha 1985
BRAUNOVÁ Dagmar: *Porcelánová tradice*, Karlovy Vary 1992
BRAUNOVÁ Dagmar: *Horní Slavkov 1792–1992*, Horní Slavkov 1992, 15
DENEMARKOVÁ Radka (ed.): *Zlatá šedesátá*, Praha 2000
DIVIŠ Jan: *Evropský porcelán*, Praha 1985
FRITZ Bernd: *Gebrauchsporzellan des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1995
HEJDOVÁ Dagmar: *Český porcelán. Průvodce expozicí Uměleckoprůmyslového musea Státní zámek Klášterec n. Ohří*, Praha 1972
HEJDOVÁ Dagmar / MERGL Jan / PÁNKOVÁ Lenka: *Klášterecký porcelán 1794–1994*, Praha 1994
HEJDOVÁ Dagmar / MERGL Jan / PÁNKOVÁ Lenka: *Slavkovský porcelán 1792–1992*, Praha 1992
HORNEKOVÁ Jana: *České art deco 1918–1938*, Praha 1998
CHLÁDEK Jiří: *Dekorace užitkového porcelánu*, Praha 1984
CHLÁDEK Jiří / NOVÁ Ilona: *Porcelán kolem nás*, Praha 1991
CHLÁDEK Jiří: *Porcelán*, Praha 2000
CHLÁDEK Jiří / NOVÁ Ilona: *Pirkenhammer. Monografie manufaktury v Březové*, Karlovy Vary 1990
JULOVÁ Marie (ed.): *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*, (kat. výst.) Praha 1994
KAPLAN Karel: *Proměny české společnosti 1948–1960*, Praha 2007
KNAPÍK Jiří: *V zajetí moci*, Praha 2006
KRAMEROVÁ Daniela, SKÁLOVÁ Vanda a kolektiv: *Bruselský Sen*, Praha 2008

LAMAROVÁ Milena: *50. léta. Užité umění a design*, Praha 1988
 MARKUS Horst: *50er Jahre Keramik*, Stuttgart 1998
 MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar: *České umění 1948–1989*, Praha 2001
 PANC Karel: *K problematice současného porcelánu, keramiky a skla v domácnosti*, Praha 1972
 PETROVÁ Sylva: Sklo a keramika 1948–1958, in: *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1957*, Praha 2005, 459–461
 PETROVÁ Sylva: Sklo a keramika 1958–1970, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000*, Praha 2005, 329–337
 POCHE Emanuel: *Český porcelán*, Praha 1954
 POCHE Emanuel / HEJDOVÁ Dagmar: *Porcelán*, Praha 1994
 RADA Pravoslav: *Kniha o technikách keramiky*, Praha 1956
 RILEIOVÁ Noël (ed.): *Dějiny užitého umění*, Praha 2004
 ŘEHOŘÍK Emil: *170 let českého porcelánu*, Praha 1962
 SEDLÁKOVÁ Radomíra: *Život v rytmu atomu*, Praha 1998
 SPARKE Penny: *Století designu*, Praha 1999
 ŠEVČÍK Jiří / ŘEHOŘÍK Emil: *170 let českého porcelánu*, Praha 1962

Katalogy

Československá expozice na XII. Triennale v Miláně, Praha 1961
Československo 1960, Praha 1960
Domov a vkus, Plzeň 1961
Domov a vkus, Praha 1963
Jiří Kemr. Porcelán a keramika, Praha 1950
Mezinárodní výstava keramiky 1962, Praha 1962
Porcelán a keramika, Praha 1962
Prostřený stůl, Praha 1964
Souborná výstava keramiky, Praha 1954
Věci a lidé, Praha 1948
Výstava vnitřního zařízení pracoviště a obydlí, Praha 1952
Výtvarní umělci k výročí 15. let ČSSR, Praha 1960
Výtvarní umělci k výročí 20 let ČSSR, Praha 1965
40. výročí založení KSČ, Praha 1961

RESUMÉ

Předkládaná rigorózní práce si vzala za cíl objasnit vznik a vývoj tvorby českého porcelánu mezi léty 1945 až 1965. V první kapitole se zabývá historií porcelánu v Evropě a Čechách od prvních pokusů do druhé světové války. Hlavní část práce je věnována vývoji porcelánového designu po druhé světové válce, kdy byl porcelánový průmysl znárodněn a přešel do českých rukou. Popisuje nejprve období konsolidace a poté snahy rozšířit sortiment o nové servisy a figurky. Zabývá se ideologickými i ekonomickými okolnostmi, které měly na vznik nového českého porcelánu vliv. Jako stěžejnímu období se věnuje přelomu padesátých a šedesátých let, kdy dosáhl porcelánový design vytvořený pro Expo 58 v Bruselu a XII. Trienále v Miláně skutečně světové úrovně. Součástí práce je katalog autorů, jednotlivých porcelánek a důležitých institucí a stať o technice tvorby v porcelánu.

The goal of this diploma work is to clarify the development of Czech porcelain production between 1945 and 1965. The first chapter discusses the porcelain history in Europe and Bohemia from the early beginnings to the time of the Second World War. The main part of the paper is dedicated to porcelain design after the end of World War II. The situation changed because of nationalization and porcelain production came into Czech hands at this time. The text goes over the recovery of porcelain production and the variety of the selection of designs. The paper then elaborates on the effects of the ideology and economy on the porcelain industry. The research details the Expo 58 international exhibition in Brussels and the XII Triennale in Milano, during that time czech porcelain had a first class quality.

A catalogue of artists, porcelain manufactures and other important, relevant institutions is also included as well as brief CVs of single artists and reviews of their designs

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

